ZESZYTY WROCŁAWSKIE

KWARTALNIK KRYTYCZNO-LITERACKI

MARIAN JAKÓBIEC
HIERONIM FEICHT
WACŁAW BOROWY
STANISŁAW FURMANIK

*

JAN KASPROWICZ
JERZY ZAGÓRSKI
POECI FRANCUSCY

*

JERZY KORNACKI
ANNA KOWALSKA
WILLIAM SAROYAN
BOLESŁAW HRYNIEWIECKI

*

KRONIKA
NOWE KSIĄŻKI

WROCŁAW

ROK 3 STYCZEŃ—CZERWIEC 1949 Nr 1—2

ZESZYTY WROCŁAWSKIE

KWARTALNIK KRYTYCZNO-LITERACKI

WROCŁAW

ROK 3 STYCZEŃ—CZERWIEC 1949 Nr 1—2

Nakład 2.000 egz. Stronic 188. Papier dziełowy żeberkowy kl. V, 80 g, 70×100.

DRRUKARNIA WYDAWNICTWA „PRASA WOJSKOWA" WE WROCŁAWIU
Zam. 604. — 1.08. — 1. 10. 1949 — F 60784

MARIAN JAKÓBIEC

SŁOWACKI W KRĘGU POETYCKIM PUSZKINA[1]

NA TROPACH ROZWIĄZANIA JEDNEJ ZAGADKI

Powstanie listopadowe wywarło przemożny wpływ na dalszy rozwój stosunku Puszkina do Polski i jej spraw. Od tej pory dopiero Polska staje się dla niego ważkim problemem narodowym, politycznym, a nade wszystko kulturalnym. Z jednej strony bliska znajomość i przyjaźń z Mickiewiczem, który odsłonił przed nim prawie dotąd nieznane regiony kultury polskiej oraz postępową ideologię narodu, znanego dotychczas z odmiennego oblicza, a z drugiej strony postawa Polaków w walce o wolność — każą mu patrzeć odmiennymi oczyma na te tak doniosłe dla rosyjskiego patrioty sprawy. Poeta kupuje nowości książkowe dotyczące dziejów polskich. Czyta świeżo właśnie wydaną w Paryżu historię Polski Fletchera (1832), zaznajamia się z pracami o Polsce pióra Klaudiusza Rulhière'a, Salvandy'ego, Schnitzlera, Solignaca. Pogłębia wreszcie, jak się zdaje, bardzo intensywnie znajomość języka polskiego. Wsłuchuje się w odgłosy polskie na Zachodzie po katastrofie powstaniowej. W tym czasie, 22 sierpnia 1833 roku, wrócił z zagranicy Sergiusz Sobolewski. Kilka miesięcy spędził właśnie we Włoszech i Francji. Stąd przywiózł zapewne mnóstwo wiadomości o nastrojach politycznych wśród emigracji polskiej i o Mickiewiczu. Ułatwiał mu przecie w Rzymie wyjazd do ogarniętej płomieniem wojny Polski. Opiekował się nim nawet w pierwszej połowie drogi[2]. Znał dokładnie każdy krok poety i nastroje patrio-

---

[1] Z książki pt. *Puszkin wśród Polaków,* przygotowanej dla Instytutu Badań Literackich.

[2] Виноградов А. К., Мериме в письмах к Соболевскому, Москва 1928, str. 201.

tyczne jego otoczenia. Pierwszy przywiózł do Rosji wiadomość o *Księgach Narodu i Pielgrzymstwa polskiego*. Dla Puszkina natomiast przywiózł cenny podarek: czterotomowe wydanie paryskie dzieł wspólnego polskiego przyjaciela[3]. Książki te zachowały się w bibliotece Puszkina do dziś. Na czwartym tomie widnieje żartobliwa dedykacja ofiarodawcy: А. С. Пушкину, за прилежание, успехи и благонравие, С. Соболевский. W tomie tym, oprócz *Dziadów* części trzeciej znalazł Puszkin *Ustęp, Drogę do Rosji, Przedmieścia stolicy, Petersburg, Pomnik Piotra Wielkiego, Przegląd wojska, Oleszkiewicza* — a wreszcie dedykację tych poematów — wiersz *Do przyjaciół Moskali*, słowem wszystko, co określało bezpośrednio stosunek Mickiewicza do Rosji.

Puszkin, jak się zdaje, nie miał czasu na natychmiastowe przeczytanie tych wierszy. W trzy tygodnie po przyjeździe Sobolewskiego do Petersburga wybrał się w daleką drogę do gubernii orenburskiej, dla zbierania materiałów do historii buntu Pugaczewa. Niewielkie tomiki zabrał ze sobą. W drodze powrotnej zatrzymał się w rodzinnym majątku ojca obok Niżnego Nowogrodu, we wsi Bołdino. W gorączkowej pracy spędził czas od 1 października do połowy listopada 1833 r.

Jesień tę w biografii Puszkina można nazwać bez przesady jesienią polską. Na dalekim odludziu zabrał się do lektury natchnionych i przesyconych bólem wierszy polskiego przyjaciela. Nie wiadomo, co skłoniło go do przepisywania polskich tekstów *Ustępu* do roboczego zeszytu. Czy rzeczywiście, jak przypuszczają rosyjscy i polscy puszkiniści, zamiar ich tłumaczenia? Wydaje się to mało prawdopodobne. W brulionowym notatniku, opublikowanym przed kilkunastu laty przez M. A. Ciawłowskiego[4], Puszkin przepisał następujące teksty „Z Mickewicza" *(sic): „Oleszkiewicz. Dzień przed powodzią Petersburską 1824"* — w całości (144 wiersze!), *Do przyjaciół Moskali* (w całości, 36 wierszy), z *Pomnika Piotra Wielkiego* początek (31 wierszy). Pismem starannym, niezwykle czytelnym, stawiał słowo za słowem w znanym tylko ze słyszenia języku, rysując po prostu litery. Zamiast litery *ł* pisał systematycznie *l*, zamiast *z* często *c*, zamiast

[3] *Poezye Adama Mickiewicza,* Paryż 1828-1832, tom I—IV.

[4] Рукою Пушкина, Москва-Ленинград 1935, str. 535—552.

y pisze czasami *i*, zamiast *ż* pisze *ź* itd. Popełnia wreszcie bardzo często błędy wynikające z sugestii języka rosyjskiego: *b* zamiast *w*, *y* zamiast *u*, nawet Л zamiast *L*. Wykazał w tych błędach, jak słusznie zauważył Ciawłowski, że przyjmował język polski za pośrednictwem rosyjskiego, dając się powodować ich wzajemnym podobieństwem: pisze *kriknall* zamiast *krzyknął*, *razumial* zamiast *rozumiał*, *otkryta* zamiast *odkryta* itd. Z drugiej strony ulegał też sugestiom języka francuskiego. W każdym razie analiza błędów popełnianych przez Puszkina przy przepisywaniu *Ustępu* świadczy, że biernie, ze słyszenia, język polski nie był mu obcy, że czytał w nim jeśli nie poprawnie, to w każdym razie z pewnym zrozumieniem. Trudno też nie podzielić opinii radzieckiego uczonego, że rację miał Sękowski, najbardziej miarodajny w tej sprawie, gdy pisał w pewnym szkicu biograficznym o poecie[5], iż ten „w wieku dorosłym nauczył się po polsku w takim tylko stopniu, w jakim było to nieodzowne dla czytania wielkich wzorów poezji i literatury". Nie ulega też wątpliwości, że znał ten język w znacznie większym stopniu, niż sądził ojciec poety, utrzymujący, że rozumiał on język polski tylko tak, jak rozumieją go Rosjanie w ogóle.

Wyjątków z *Ustępu* nie przepisywał więc Puszkin dla ich tłumaczenia. Rozumiał je, jak się później okaże, jako gorzki wyrzut wymierzony przeciwko sobie i swemu patriotycznemu środowisku. Jeśli powziął jakiś zamiar poetycki w stosunku do tych wierszy, to był nim tylko plan odpowiedzi, plan zrealizowany bardzo szybko i na poziomie godnym wystąpienia Mickiewicza. Poetyckie tłumaczenie tych wierszy, mimo argumentów Ciawłowskiego[6], nie było potrzebne ani samemu Puszkinowi, ani rosyjskiemu czytelnikowi. Przepisywał tekst polski po prostu dla lepszego, dokładniejszego rozumienia. Wybrał te miejsca, które interesowały go najbardziej ze względów osobistych i twórczych: *Oleszkiewicz* pociągał go ze względu na opis powodzi petersburskiej, którą także miał wkrótce opisać, wiersz *Do przyjaciół Moskali* dotyczył bezpośrednio jego najbliższych przyjaciół dekabrystów. Czysto osobiste aluzje do jego osoby skłoniły go do skopiowania początku *Pomnika Piotra Wielkiego*. Czy

---

[5] Портретная и биографическая галлерея словесности, художеств и исскуств в России. I. Пушкин и Брюллов. Спб. 1841.

[6] Рукою Пушкина.

w pracy nad przyswajaniem sobie polskiego tekstu posługiwał się książkami pomocniczymi, trudno przypuścić. A miał w swojej bibliotece[7] i wszystkie cztery tomy *Słownika języka polskiego* S. B. Lindego, i trzy słowniki Michała Abrahama Trotza (polsko-niemiecki i polsko-francuski i odwrotnie), i polską *Gramatykę dla szkół narodowych na klasę II*, wydaną w Krakowie w roku 1794 — i wreszcie wrocławskie wydanie *Theoretisch-praktische Grammatik der Polnischen Sprache mit Übungsaufgaben, Gesprächen, Titulaturen und den zum sprechen nötigsten Wörtern, von Karl Pohl, Lehrer der polnischen Sprache am königl. Friedrichs-Gimnasium zu Breslau. Breslau, bei Wilhelm Gottlieb Korn, 1829.* W daleką podróż aż po Ural chyba ich ze sobą nie brał.

Niemniej tu właśnie, w Bołdino, zabiera się do tłumaczenia Mickiewicza, ale nie *Ustępu,* lecz wierszy bez porównania łatwiejszych, bo *Trzech budrysów* i *Czatów.* Pod rękopisami obu tłumaczeń figuruje data 28 października 1833. Pierwszy z utworów przełożył z wzorową niemal dokładnością, drugi zaś w wolnej przeróbce. Ogłosił je niebawem, bo już w marcu 1834 roku, w czasopiśmie Библиотека для чтения. Przekład *Trzech budrysów* zaopatrzył znamiennym podtytułem: *Ballada litewska. Z M-a.* Wymawianie i pisanie nazwiska Mickiewicza w Rosji w tym czasie było ryzykowne. Ale kryptonim ten rozszyfrowywali bez trudu nie tylko rosyjscy przyjaciele, lecz i ogół czytelników.

Owej płodnej bołdińskiej jesieni odpowiedział też Puszkin na Mickiewiczowskie *Dziady* i *Ustęp* najpiękniejszym i najgłębszym utworem, jaki kiedykolwiek wyszedł spod jego pióra, *Jeźdźcem miedzianym.* Pracował nad nim między 6 i 31 października 1833, a więc równolegle z tłumaczeniami *Trzech budrysów* i *Czatów*[8]. Po długiej dyskusji, toczącej się od wieku nad tym zagadkowym utworem, w której z rosyjskiej strony brali udział badacze i krytycy literaccy tej miary, co Aleksander Bielinski, Szewyriew, Ajchenwald, Owsianiko-Kulikowski, Iwanow-Razumnik, Łunaczarski, Błagoj, a ze strony polskiej Wło-

[7] Модзалевский Б., Библиотека А. С. Пушкина. Библиографическое описание. Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Выпуск IX-X. Спб. 1910.

[8] Пушкин А. С., Сочинения. Редакция, биографический очерк и примечания Б. Томашевского, Ленинград 1936, str. 830.

dzimierz Spasowicz, Józef Tretiak, Aleksander Brückner i Wacław Lednicki — stwierdzić można jedno: *Jeździec miedziany*, niezależnie od swojej treści patriotycznej i rewolucyjnej, był repliką na Mickiewiczowski *Ustęp*, repliką doskonałą, uzasadnioną historycznie, był może zakończeniem dyskusyj, jakie prowadził z polskim przyjacielem ongiś w Petersburgu, „pod jednym płaszczem wziąwszy się za ręce“.

*

W drugiej połowie listopada 1833 roku wrócił Puszkin do Petersburga. Pochłonęły go prace historyczne i bujne, denerwujące życie w najbliższym kręgu dworu, troski o byt materialny i wieczny niepokój o dobre imię żony. Latem 1834 roku wraca znowu myślą do Mickiewicza. Pisze wiersz poświęcony polskiemu poecie. Sądząc po zachowanych brulionach, pracował nad nim gorączkowo, jakby znowu tknięty jakąś jego poetycką enuncjacją. Jedna z redakcyj tekstu nosi datę 10 sierpnia 1834 roku. Wiersz ten, dziś powszechnie znany, tłumaczony i komentowany, nosi zwyczajnie tytuł *Mickiewicz* lub znakowany jest początkowymi jego słowami: Он между нами жил. Nie był ani dokończony, ani ogłoszony za życia poety. Urywa się w połowie zdania. Opublikował go dopiero w roku 1841 Żukowski w XI tomie pośmiertnego wydania dzieł Puszkina, w postaci, która budziła od razu wątpliwości co do autentyczności jego tekstu. Nic więc dziwnego, że zachowane do dziś brulionowe szkice utworu były przedmiotem najdokładniejszych badań i różnych wywodów. Te rękopiśmienne materiały ogłosił po raz pierwszy znany puszkinista, M. L. Hofman w roku 1924, w paryskim almanachu Окно. Opierając się o fotograficzne odbitki ich tekstów zajął się nimi także bardzo obszernie Wacław Lednicki[9]. Raz jeszcze powrócił do tych brulionowych kartek puszkinista radziecki, M. Ciawłowski, zbadał je, w całości odczytał, ustalił tekst ostateczny utworu i w roku 1939 ogłosił na ich temat, wraz z fascimiliami, ciekawe studium[10]. Oto ostateczna redakcja tekstu wiersza, ustalona przez Ciawłowskiego:

---

[9] *Aleksander Puszkin, Studia,* Kraków 1926, str. 162—212. *Z historii poetyckiej przyjaźni. I. Wiersz Puszkina do Mickiewicza.*

[10] Рукописи Пушкина. Фототипическое издание. Альбом. 1833-1835 г. Тетрадь № 2374 Публичной Библиотеки СССР им. Ленина. Комментарий. Москва 1939.

Он между нами жил
Средь племени ему чужого; злобы
В душе своей к нам не питал, и мы
Его любили. Мирный, благосклонный
Он посещал беседы наши. С ним
Делились мы и чистыми мечтами
И песнями (он вдохновен был свыше
И свысока взирал на жизнь). Нередко
Он говорил о временах грядущих
Когда народы, рапри позабыв,
В великую семью соединятся.
Мы жадно слушали поэта. Он
Ушел на Запад — и благословеньем
Его мы проводили. — Но тепер
Наш мирный гость нам стал врагом и ядом
Стихи свои, в угоду черни буйной,
Он напояет. — Издали до нас
Доходит голос злобного поэта,
Знакомый голос!... Боже! освяти
В нем сердце правдою твоей и миром
И возврати ему а

Nie interesują nas na razie warianty tekstów wiersza, ani zagadnienie retuszu dokonanego przez prawydawcę, W. Żukowskiego. Ciawłowski, wbrew opinii Hofmana i Lednickiego, twierdzi, że Żukowski nie dokonał tu sam żadnych zmian, lecz że miał w rękach jeszcze jedną odmianę tekstu, nam dzisiaj nie znaną.

Zwróćmy uwagę na ostatnie słowa wiersza. Uderza w nich aktualność. Pisane są na gorąco, jakby w odpowiedzi na jakieś nowe wystąpienie Mickiewicza, otwarte i namiętne, godzące w żywe, rozpalone tak jeszcze niedawnymi wydarzeniami politycznymi uczucia patriotyczne rosyjskiego poety. Trudno przypuścić, aby reagował jeszcze tak żywo na wspomnienie wierszy, które czytał i na które odpowiadał w Bołdino przed dziesięciu miesiącami. Tymczasem u nas i wśród Rosjan rozpowszechnione było długo mniemanie, że wiersz ten był bezpośrednią odpowiedzią na *Ustęp* i na posłanie *Do przyjaciół Moskali*. Nierzadko opinię taką słyszy się do dziś, zwłaszcza w publicystyce. Słusznie też zauważył Lednicki, że w tej formie tego twierdzenia wysuwać nie należy, bo chociaż związek pomiędzy Mickiewiczowskim *Ustępem* niewątpliwie istnieje, jednakże ten ostatni nie był odpowiedzią Puszkina Mickiewiczowi. Odpowiedzią tą był *Jeździec miedziany* i powracać do tego tematu Puszkin nie potrzebował.

W nowszych czasach dopatrują się wszyscy bez wyjątku puszkiniści innego bodźca, który rzekomo skłonił poetę do zajęcia się polskim kolegą po piórze. Pogląd ten jest tak znamienny dla stosunków puszkinowsko-polskich w ogóle, że warto go przypomnieć.

W dzienniku, jaki prowadził Puszkin w latach 1833—35, zapisał pod datą 11 kwietnia 1834 następujący fakt: „Dostaję właśnie od hr. Stroganowa kartkę Dziennika Frankfurckiego, gdzie wydrukowano następujący artykuł...“ Tu cytuje szeroko znany, tendencyjny i nieprzyjemny artykuł o tym, jak to Joachim Lelewel, przemawiając 25 stycznia 1834 roku w Brukseli, w rocznicę zrzucenia cara Mikołaja z tronu polskiego oraz na pamiątkę powstania dekabrystów i ku czci straconych jego bohaterów, wspomniał o młodym poecie rosyjskim (Puszkinie), co talent swój oddał sprawie rewolucji i nie wahał się posłać samemu carowi pewnej bajeczki, wytykającej mu jego tyraństwo. Słowa Lelewela były nieścisłe. Rewolucyjne wiersze Puszkina przedostawały się rzeczywiście do rąk carskich, ale przeróbka bajki Ségura, o jaką mu chodziło, była mylnie przypisywana Puszkinowi. Artykuł, jak to już wykazano, był inspirowany przez agentów carskich, szydził z Lelewela, a równocześnie uderzał w Puszkina, denuncjując go w oczach rządu rosyjskiego, wstecznego społeczeństwa i zagranicy. Ów hr. Grigorij Aleksandrowicz Stroganow, który przysłał poecie niesmaczny wycinek z gazety, daleki krewny jego żony, carski dyplomata, najprawdopodobniej pragnął w ten sposób uprzedzić i ostrzec go przed ewentualnymi przykrościami, jakie mogły na niego ściągnąć nieostrożne słowa Lelewela i denuncjacja zagranicznych agentów carskich. Puszkin znalazł się w przykrej sytuacji. Jakoś trzeba było wytłumaczyć się wobec ultralojalnego Stroganowa. Chcąc nie chcąc napisał do niego w pierwszej połowie kwietnia 1834 r. z Petersburga list z wyjaśnieniami, jak mu są przykre wspomnienia młodzieńczych urojeń, i że wygnanie na Sybir byłoby mu milsze, niż uściski Lelewela. Trudno podzielić opinię Wacława Lednickiego, że poeta postąpił nie tak, jakby nakazywała odwaga cywilna. Był to krok samoobrony wobec możnego dygnitarza, mającego wpływy w słynnym trzecim oddziale policyjnym kancelarii carskiej.

Wszyscy bez wyjątku nowsi puszkiniści skłonni są uważać wydarzenie z Lelewelem za bodziec, który skierował myśl po-

ety w stronę zagadnień polskich, a stąd ku Mickiewiczowi. „Tak więc — pisze Wacław Lednicki — na tle sprawy z Lelewelem przedstawia się w ogólnych zarysach rama, w której znalazł miejsce wiersz do Mickiewicza". Podobne stanowisko zajął M. Ciawłowski. Tak piszą wszyscy nowsi monografiści Puszkina.

Taki rodowód Puszkinowskiego wiersza o Mickiewiczu nie wydaje się uzasadniony. Dlaczego odpowiadał Puszkin Mickiewiczowi, a nie Lelewelowi? Dlaczego właśnie teraz podejmował polemikę? Dlaczego poeta tak żywo aktualizuje postawę polskiego przyjaciela? Niestety, kronika życia i twórczości Puszkina[11] nie ujawnia jakichś osobistych kontaktów, rozmów czy lektur, które by go naprowadziły na myśl o polskim poecie.

Ślady ówczesnych zainteresowań polskich Puszkina odnajdujemy gdzie indziej. W katalogu prywatnej biblioteki poety, opracowanym i wydanym w roku 1910 z ogromną pieczołowitością przez Borysa Modzalewskiego, uzupełnionym przez jego syna, Lwa Modzalewskiego[12], odnajdujemy tylko takie książki Mickiewicza, jakie rosyjski poeta otrzymał i z jakimi się zaznajomił przed rokiem 1834: wydanie petersburskie *Konrada Wallenroda* z roku 1828, *Poezje. Wydanie nowe pomnożone* w dwóch tomach, również petersburskie, z roku 1829 i znana nam już ich edycja paryska z roku 1832. Za to widnieje tam cenne polonicum, które dziwnym zbiegiem okoliczności uchodziło dotychczas uwagi badaczy: KORDJAN. CZĘŚĆ PIERWSZA TRILOGJI. SPISEK KORONACYJNY. *Paryż. Nakładem autora, w Księgarni Polskiej, 1834.*

Wiadomo, że arcydzieło Słowackiego ukazało się bezimiennie. Autor katalogu zbiorów książkowych Puszkina, nie zorientowany w literaturze polskiej, nie rozwiązał anonimu, lecz umieścił książkę pod literą K, między Kobelsteinem i Kotzebuem. Nazwiska Słowackiego nie ma też w indeksie osobowym katalogu, od którego, jak się zdaje, zaczynali się nim interesować polscy puszkiniści.

Niestety, trudno ustalić, kiedy i w jaki sposób znalazł się egzemplarz *Kordiana* w rękach Puszkina. Nie figuruje on, rzecz jasna, w rachunkach, wystawianych poecie za zakupione

[11] Лернер Н., Труды и дни Пушкина. Спб. 1910.
[12] Литературное Наследство, 16-18, А. С. Пушкин.

książki w księgarni Bellisara i Dicksona[13]. Nie ma o tej książeczce wzmianki ani w dzienniku poety, ani w jego korespondencji. Nie miała ona w Rosji debitu, więc chyba otrzymał ją Puszkin od kogoś z zewnątrz. Być może, przywiózł mu ją ktoś z Paryża, podobnie jak przed rokiem poezje Mickiewicza. Kiedy? Kto? Nie wiadomo.

Kordian, jak wiemy, ukazał się przed 24 marca 1834 roku[14]. W tym to dniu pisał Słowacki do matki: „Czwarte dziecię moje wyszło na świat". Wiadomo też dzisiaj, że bezpośrednio po jego wydaniu autorstwo przypisywano Mickiewiczowi. Świadczą o tym słowa samego Słowackiego, który pisał w liście do matki już 27 kwietnia 1834: „Wielu w Paryżu przypisuje pieśń moją Adamowi; oto wyjątek z listu do mnie pisanego: Byłem przytomny, jak Ogiński atakował Adama i kiedy ten się wypierał, że nie jest autorem dzieła i że nie wie o niczym, Ogiński rzekł: to przynajmniej wiemy, że pan chce to mieć tajemnicą". „W drugim liście — donosi poeta matce — pisze mi jeden ze znajomych: Z Memla, dokąd egzemplarze posłałem, piszą mi o Kordianie z wielkim uznaniem i biorą to za pracę Adama. Z tych dwóch doniesień widać, że w wielu miejscach bezimiennie wydaną moją pracę przypisują innemu; znając uprzedzenie naszych w tym względzie, nie jest mi niemiłą taka pomyłka"...[15]

Skoro uważano *Kordiana* za dzieło Mickiewicza nie tylko w Paryżu, ale także w niedalekiej Kłajpedzie, punkcie przerzutowym nielegalnej literatury zagranicznej do Rosji, wersja ta mogła krążyć w pewnych bliskich Puszkinowi kołach w Rosji. Nie jest więc wykluczone, że dostał się on do jego rąk także jako dzieło Mickiewicza. Nie łudźmy się, że czytając tekst tragedii mógł Puszkin wyczuć jej, obcy Mickiewiczowi, styl i nastrój, skoro nie wyczuwali tej różnicy nawet bliscy rodacy poety. Przeczytał go, jak się zdaje, dość dokładnie. Cały tomik, jak podaje Modzalewski, jest dokładnie rozcięty, czego nie zwykł Puszkin czynić z książkami, których nie czytał. Dzieje jego księgozbioru nieomal wykluczają ewentualność, aby tą

[13] Модзалевский Б., Библиотека А.С. Пушкина, str. XVIII.

[14] zob. wstęp do *Kordiana* pióra Józefa Ujejskiego: Słowacki J., *Dzieła wszystkie* pod redakcją Juliusza Kleinera. T. 2. Lwów 1926. s. 198.

[15] ibidem.

niepozorną książeczką zajął się ktoś z otoczenia poety po jego śmierci. Trudno też oprzeć się wrażeniu, że lektura ta mogła go pobudzić, podobnie jak *Ustęp,* do odpowiedzi, ale już nie historiozoficznej, w najwyższych poetyckich regionach, jak w *Jeźdźcu miedzianym,* ale otwartej, szczerej i osobistej.

Między pojawieniem się *Kordiana* na półkach księgarskich i napisaniem wiersza o Mickiewiczu minęło pięć miesięcy. Starczyło więc czasu na to, aby tekst tragedii dostał się do rąk Puszkina, aby ją przeczytał i zareagował na nią jako poeta. Wiersz został urwany w połowie zdania i pozostawiony w brulionach. Może autor w czasie jego wykańczania dowiedział się, kto jest właściwym autorem bolesnej dla niego książki?

Hipoteza o *Kordianie* jako mniemanym utworze Mickiewicza, na który odpowiadał Puszkin wierszem *On między nami żył,* stanie się prawdopodobna wtedy, jeśli uda się ustalić, kiedy jego tekst znalazł się w rękach poety, oraz czy i kiedy bliżej się nim zajął. Być może, puszkiniści radzieccy, którzy tak gruntownie przeorali dziedzictwo poetyckie swego wieszcza narodowego i mają w rękach niewyczerpane skarby archiwów poety i jego otoczenia, potrafią udzielić odpowiedzi na te pytania.

HIERONIM FEICHT

CHOPIN WE WROCŁAWIU

Na przełomie w. XVIII i XIX związki muzyczne między Wrocławiem a Warszawą (jak również Krakowem) nie istniały. Ani Warszawa, ani Wrocław nie miały kompozytorów i dzieł godnych wzajemnej wymiany. Toteż zainteresowania muzyczne obu miast były wówczas jednakowo skierowane: na wszelkiego rodzaju szkoły operowe, czy to opery serio, czy więcej jeszcze opery buffo, oraz na Wiedeń Haydna i Mozarta. Oczywiście, Warszawa znała w daleko większym stopniu muzykę niemiecką, niż Wrocław polską; dla ostatniego synonimem muzyki polskiej był wówczas bodaj tylko polonez. Polonezy komponowali niemal wszyscy muzycy wrocławscy w latach 1790—1840 i później jeszcze. Fryderyk Wilhelm Berner († 1827), obok Józefa Ignacego Schnabla († 1831) najwybitniejszy w trzech pierwszych dziesiątkach lat XIX wieku muzyk Wrocławia, rozpoczął jako osiemnastoletni młodzieniec swą twórczość sześcioma polonezami, wydanymi w r. 1798 i wracał do poloneza później jeszcze dwukrotnie. Ebell († 1824) skomponował *Polonaise concertante pour Violon avec accomp. de grande orchestre* dla lipskiego skrzypka-koncertmistrza Matthaei. Birey wydał *Variations sur la polonaise fameuse d'Ogińsky*. Józef Karol Kuehn tworzył, obok polonezów fortepianowych i 19 wielkich polonezów na orkiestrę, polonezy na flet, fagot czy nawet trąbkę chromatyczną z towarzyszeniem orkiestry. Inni, jak Karol Greulich i Edward Raymond pisali polonezy na cztery ręce (obok skrzypcowych i orkiestralnych), inni wreszcie, jak Fryderyk Mehwald stosowali rytmikę polonezową do utworów wokalnych, pisząc np. *ariettę alla pollaca.* Te przykłady wskazują na różnorodność i szerokość stosowania poloneza we Wrocła-

wiu, a nie wyczerpują oczywiście twórców wrocławskich, bo można by wymienić jeszcze i Fruehauffa, ucznia Bernera, i Ernesta Koehlera oraz Karola Schnabla, bratanka Józefa Ignacego, i Karola Henryka Zoelnera, i Maurycego Schoena, i Jana Rathsmanna. Księgarnie wrocławskie: Aderholza, Cranza (później Schefflera), Foerstera (później Schuhmanna), Gehra, Grassa i Bartha, Gruesona, Leuckardta (Leukarta) — a nawet lipskie i berlińskie — były dobrze zaopatrzone w polonezy twórców wrocławskich. Ale ta ówczesna moda na poloneza nie wpływała w najmniejszym stopniu na wymianę muzyków między Wrocławiem a Warszawą. Niemcom wrocławskim nie przychodziło na myśl, by poznać poloneza u jego źródeł. Jeśli który z nich znalazł się w Polsce, w szczególności w Warszawie, to przybył on tam raczej w charakterze urzędnika (przed r. 1806) ubocznie uprawiającego muzykę, lub (rzadziej) w charakterze pedagoga na dworze magnackim czy w domu mieszczańskim. Np. skrzypek Fr. Antoni Morgenroth wybrał się w r. 1798 do Warszawy w nadziei uzyskania jakiegoś stanowiska cywilnego, odpowiadającego jego wykształceniu, i został istotnie po latach wyczekiwania kontrolerem zakładu zastawniczego; uciekł z Warszawy do Drezna w pamiętnym roku 1806. Oboista Henryk Fryd. August Franke jako urzędnik pruski w Piotrkowie i Kaliszu kierował w wolnych chwilach instytutem muzycznym amatorów, a także dyrygował w zastępstwie Elsnera operami (raczej operetkami) teatru objazdowego Bogusławskiego, po czym w r. 1806 wrócił do Wrocławia. Jedynie Karol Józef Birnbach udał się w r. 1803 wraz z młodszym synem, Henrykiem, w podróż artystyczną z Wrocławia do Warszawy, gdzie jako kameralista królewski otrzymał pensję 300 talarów i wnet został kapelmistrzem przy teatrze niemieckim, lecz zmarł już z końcem maja 1805 r. Starszy jego syn, Henryk August, zajmował w tym samym czasie (lata 1804—1806) stanowisko wiolonczelisty u księcia Lubomirskiego w Łańcucie. I później nie z pobudek artystycznych, jeno z powodu jakichś niekorzystnych dla siebie okoliczności, objął w r. 1819 skrzypek wrocławski Józef Toepler stanowisko nauczyciela domowego w Polsce (w miejscu bliżej nie znanym), które jednak po roku porzucił. Podobnie ci tylko warszawianie nawiązywali kontakt z Wrocławiem, którzy mieli tutaj znajomych czy przyjaciół. Więc przede wszystkim i bodaj czy nie jedyny Józef Elsner. Spośród starszych muzyków, któ-

rzy podniecali jego zapał młodzieńczy do nauki, żył we Wrocławiu aż po rok 1816 Bernard Foerster, skrzypek i dyrektor koncertów. Z kolegów jego młodości wybił się we Wrocławiu na stanowisko naczelne Józef Schnabel, a działał również nie znany nam bliżej Latzel. Przyjaciel jego, Geckert, był sekretarzem rejencyjnym w Opolu, a dr med. Müller mieszkał w Legnicy. Elsner musiał z niektórymi z nich utrzymywać pewien kontakt: przemawia za tym obecność we Wrocławiu kilku jego utworów kościelnych w odpisach. Charakterystyczne, że Elsner, który wydawał swe kompozycje nie tylko w Warszawie i Poznaniu (u Karola Ant. Simona), ale również w Wiedniu, Lipsku, Offenbachu i Paryżu, nie drukował we Wrocławiu. Nie podał również swego życiorysu Karolowi Jul. Adolfowi Hoffmannowi do jego słownika: *Die Tonkünstler Schlesiens* (1830), jeno ograniczył się do przesłania mu spisu swych dzieł. Elsner zacierał wyraźnie ślady swego niemieckiego pochodzenia i stąd też zapewne nie jeździł na Śląsk. Zjawił się tam raz tylko, w 30 blisko lat po opuszczeniu Wrocławia, bo w r. 1818; spędził wówczas kilka tygodni w Dusznikach, dla poratowania zdrowia.

Sprawa wyjazdu Chopina do Dusznik nie jest przez Hoesicka całkowicie jasno przedstawiona. Hoesick przechodzi do niej dosyć gwałtownie. Po obszernym omówieniu wakacyj w Szafarach w r. 1824, następnie po wzmiankach o malarskich i aktorskich zdolnościach Chopina, przerzuca się nagle o dwa lata naprzód, pisząc: „Tymczasem zbliżał się lipiec r. 1826, gorączkowy czas egzaminów", a potem: „Miejscowością, do której Fryderyk z polecenia lekarzy miał się wybrać tego lata dla poratowania bardzo wątłego zdrowia, było Reinertz na Śląsku Pruskim. Bo gdy chodziło o zdrowie Fryderyka, to pozostawiało ono — bardzo wiele do życzenia. Jakoż, po zasięgnięciu rad u lekarzy, z a d e c y d o w a n o wyjazd do Reinertz". Kto zadecydował wyjazd do Dusznik? Właśnie do Dusznik, a nie do któregokolwiek innego uzdrowiska? Oczywiście jest to drobiazg, ale zdaje się, że sugestie w tym kierunku mogły wyjść od Elsnera. Bez względu jednak na to, kto podsunął ten pomysł, następstwem jego było nawiązanie przez Chopina stosunków z Wrocławiem.

Chopin był we Wrocławiu trzy razy, jeżeli dwukrotny jego pobyt tutaj w odstępie półtoramiesięcznym w r. 1826 zechcemy uznać za pierwszy jego kontakt z tym miastem. Po raz wtóry

bawił tu w czasie swego powrotu z Wiednia po dwóch wspaniałych sukcesach, jakie tam odniósł w r. 1829, zarówno jako pianista jak i kompozytor. Najważniejszy wreszcie był jego pobyt tu ostatni, w r. 1830, którym zajmiemy się szczegółowo.

* * *

W lipcu 1826 r. ukończył Chopin, liczący 16 lat i 5 miesięcy, liceum warszawskie egzaminem ostatecznym, odpowiadającym maturze. Popis publiczny wypadł na 27 lipca, po czym wieczorem tegoż dnia był Chopin wraz z Wilhelmem Kolbergiem, bratem Oskara, późniejszego etnografa, w Teatrze Narodowym na operze Rossiniego *Sroka Złodziej*. Ponieważ opera ta bardzo się podobała Kolbergowi, przeto Chopin czy to jeszcze wieczorem po powrocie z teatru, czy rano 28 lipca napisał *Poloneza b-moll*, do którego *Tria* wplótł jedną melodię z pomienionej opery i zaniósł tego poloneza Kolbergowi na pożegnanie, wyjeżdżał bowiem tegoż jeszcze dnia do Dusznik. Jechał wraz z matką i dwiema siostrami przez Sochaczew, skąd skręcił na Łowicz, Kutno, Kłodawę, Koło, Turek, Kalisz, gdzie miał zawsze możność stanąć u przyjaciela rodziny, dra Helbiga, dalej przez Ostrów, Międzybórz, Oleśnicę, aż zatrzymał się we Wrocławiu, po czym przez Niemczę, Ząbkowice Śl., Wartę czyli Bardo, i Kłodzko zdążał do Dusznik, gdzie stanął 3 sierpnia. Cała więc podróż z Warszawy do Dusznik wraz z przystankiem we Wrocławiu trwała od 28 lipca (po południu) do 3 sierpnia. Wiemy z późniejszej podróży, z r. 1830, że droga z Kalisza do Wrocławia trwała do 30 godzin, a z Warszawy do Kalisza, nieco okrężna, musiała trwać dłużej. Otóż odliczając co najmniej półtrzecia do trzech dni na podróż z Warszawy do Wrocławia, możemy być pewni, że Chopin bawił w naszym mieście 31 lipca lub na pewno 1 sierpnia, a skoro 3 sierpnia stanął w Dusznikach, to pierwszy pobyt we Wrocławiu nie trwał długo, bo najwyżej półtora dnia, więc też nie mógł być obfity w ważne zdarzenia. Istotnie, Chopin odwiedził tu jedynie muzyka Latzla, dobrego (według Hoesicka) znajomego Elsnera, a na oddanie innych listów polecających od Elsnera nie miał teraz czasu, więc postanowił je złożyć dopiero w drodze powrotnej. Wspomniany Latzel nie należał widocznie do wybitniejszych ówczesnych muzyków wrocławskich, skoro nie ma jego nazwiska w żadnym leksykonie muzycznym. Nie był on w każdym razie identyczny z ks. Jó-

zefem Latzlem (1764—1827), poważnym muzykiem w Nysie. We Wrocławiu byli znacznie tężsi od Latzla muzycy, ale z tymi zetknął się Chopin dopiero za półtora miesiąca. Istotnie, po wyjeździe z Dusznik 11 września, zatrzymano się we Wrocławiu dłużej (13—15 września) i Chopin złożył wizyty J. I. Schnablowi i Fr. Bernerowi. Z relacji własnej Chopina, pochodzącej z okresu o cztery lata późniejszego, wiemy, że przede wszystkim grał przed 59-letnim Schnablem, który będąc rówieśnikiem Elsnera (tylko o dwa lata starszym) był dla Wrocławia tym, czym Elsner dla Warszawy, gdyż poziom muzyczny obu miast był, przynajmniej wówczas, gdy obaj rozpoczynali w nich swą działalność, podobny, tzn. niski. Trzydzieści lat temu, gdy Elsner był uczniem w szkole przy klasztorze Dominikanów (1781—1789), osiadł we Wrocławiu Schnabel, niemiec śląski z Nowogrodzia, i objął stanowisko skrzypka przy kościele św. Wincentego, a wnet potem stanowisko organisty przy kościele św. Klary i skrzypka w orkiestrze teatralnej. Tu się obaj, Elsner i Schnabel, poznali, zaprzyjaźnili i przez dwa lata (1787—1789) razem w teatrze jako skrzypkowie pracowali, po czym rozeszły się ich drogi, gdy Elsner w r. 1789 udał się do Wiednia, później do Berna, wreszcie do Lwowa i Warszawy, a Schnablowi przypadła rola restauratora dobrej muzyki we Wrocławiu. Istotnie, na początku XIX wieku niemal rok po roku obejmował Schnabel coraz to nowe stanowiska. W r. 1805 został kapelmistrzem katedralnym bogatego, choć tylko 66 431 mieszkańców liczącego miasta; w r. 1806 — dyrygentem richterowskich koncertów zimowych, tj. koncertów czwartkowych, między godziną 16 a 18, w miesiącach od października do kwietnia; w r. 1810 — dyrygentem koncertów deutschowskich, tj. poniedziałkowych (na takim właśnie wystąpi za 4 lata Chopin) i maisańskich, czyli piątkowych. Dalsze stanowiska Schnabla, jako nie mające związku z Chopinem, pomijamy. Rok po roku podnosił Schnabel żmudnie poziom muzyczny Wrocławia i ostatecznie doprowadził do tego, że obok występów amatorów, z jakimi spotykamy się jeszcze i za cztery lata, wykonywano jednak również symfonie Beethovena — łącznie z dziewiątą w rok po jej powstaniu — i oratoria Händla. Schnabel, podobnie jak Elsner, był przede wszystkim wybitnym organizatorem, a mniej tęgim, może nawet mniejszym niż Elsner kompozytorem. Temu to przyjacielowi polecił Elsner Chopina, nieoficjalnego jeszcze swego ucznia (bo zostać nim miał

dopiero od bieżącej jesieni), lecz najtęższego pianistę warszawskiego. Że Chopin musiał wywrzeć znaczne na Schnablu wrażenie, wnioskujemy stąd, iż w cztery lata później chciał Schnabel koniecznie usłyszeć Chopina, a nie śmiał go o to prosić. Ostateczny rezultat poszukiwań co do pierwszego pobytu Chopina we Wrocławiu jest niewielki. Chopin zetknął się z niejakim Latzlem oraz z dwoma najpoważniejszymi muzykami Wrocławia: ze starzejącym się już Schnablem oraz z 46-letnim wirtuozem organowym i równie godnym uwagi kompozytorem, Bernerem, który pogrążony był w żałobie po świeżo zmarłym (5 VI 1826) przyjacielu, wielkim romantyku, Karolu Marii Weberze, i w dziewięć miesięcy później sam rozstał się z życiem. Poza tym niespełna 17-letniemu Chopinowi Wrocław się nie podobał.

Jeszcze mniej wiadomości posiadamy z drugiego pobytu Chopina we Wrocławiu, dokąd nadjechał z Drezna 4 września 1829 i zabawił parę dni. Wrażenia, jakich doznał w Wiedniu po swych wspaniałych sukcesach (dwa koncerty), wrażenia z Pragi, gdzie zetknął się z głośnym patriotą czeskim, Hanką, z dyrektorem konserwatorium, Pixisem, i najniespodziewaniej z Klenglem, kompozytorem 48 kanonów i fug, wrażenia ze spotkania w Dreźnie z dyrygentem Morlacchim — wystarczyły mu chwilowo zupełnie. Toteż we Wrocławiu zajmuje się jedynie projektami, jaką drogą wrócić do domu. Rozstał się tu ze swymi czterema towarzyszami podróży, którzy puścili się w stronę Kalisza, on zaś miał zamiar udać się jeszcze w Poznańskie. Toteż we Wrocławiu nie interesował się już muzyką. Nie zetknął się w każdym razie ze Schnablem, z czego wnioskujemy, że nie zastał go chwilowo we Wrocławiu. Z braku kontaktu z muzykami brak nam też wiadomości, co tu robił Chopin przez tych kilka dni z początkiem września 1829 r. W braku źródeł z tego czasu przechodzimy do omówienia najważniejszego pobytu Chopina w naszym mieście: w listopadzie 1830 r.

Kiedy Chopin opuszczał Warszawę w pamiętny Dzień Zaduszny, we wtorek 2 listopada o godzinie 6.30, by nigdy już do niej nie powrócić, pierwsze swe kroki skierował na Wrocław, mimo iż *Kurier Warszawski* zapowiadał, że wyjeżdża do Berlina. Miał w kieszeni listy polecające Scholtza do kilku nie znanych sobie jeszcze muzyków wrocławskich, mimo że we Wrocławiu bawił już dwukrotnie.

Pierwszy postój nastąpił w Kaliszu, w środę 3 listopada. Miał zamiar pozostać tu kilka dni u dra Helbicha w oczekiwaniu na towarzysza podróży, Tytusa Woyciechowskiego. Był to jeden z niewielu ukochanych jego kolegów szkolnych z liceum warszawskiego i bursy ojcowskiej. Jemu to dedykował Chopin drugie swe opus, owe słynne *La ci darem la mano, varié pour le pianoforte,* bo „serce tak chciało, a przyjaźń nie wzbraniała" tego uczynić bez poprzedniego porozumienia się z zaszczyconym. Jemu jedynemu zwierzał się od przeszło roku ze swego ideału, Konstancji Gładkowskiej. Niemal wszystko, co wiemy o genezie i stopniowym powstawaniu obu *Koncertów* pochodzi z listów do Woyciechowskiego. Jemu doniósł o powstaniu pierwszych *Etiud.* Przed nim wreszcie wyspowiada się za rok, już z Paryża, o tak doniosłym dla historii muzyki fakcie, jakim było uświadomienie sobie przez Chopina, że jest w swej twórczości muzykiem narodowym: „doszedłem do uczucia naszej narodowej muzyki". Z niego też będzie sobie pokpiwał jeszcze w dziewięć lat później, gdy na jego namowy, by pisał oratorium, więc dzieło do pewnego stopnia o charakterze religijnym, każe mu odpowiedzieć: „a dla czego Woyciechowski zakłada fabrykę cukru, a nie klasztor kamedułów albo dominikanek?" Otóż ten Woyciechowski nadjechał z Poturzyna niespodziewanie już w dzień po przybyciu Chopina do Kalisza, więc w czwartek 4 listopada, wobec czego odpadła konieczność dalszego zatrzymania się w Kaliszu. Odpadły również projekty dra Helbicha co do urządzenia koncertu, do czego Chopin nie miał słusznie najmniejszej ochoty, bo istniejąca w Kaliszu licha i szczupła orkiestra wcale zachęcać nie mogła do podobnego przedsięwzięcia. Toteż bezpośrednio po przyjeździe Woyciechowskiego zgodzili obaj furmana, który za 12 talarów podjął się ich zawieźć do Wrocławia. Puścili się w drogę 5 listopada, w piątek, przy ślicznej późnojesiennej pogodzie. Nazajutrz po południu 6 listopada, dojechali do Wrocławia i zatrzymali się w słynnej wówczas oberży *Zur goldenen Gans — Pod Złotą Gęsią,* przy obecnej ulicy Ofiar Oświęcimskich, w miejscu, gdzie dziś plac, rozdzielający tę ulicę na dwie części, jest posypany żwirem ceglanym. Musieli chyba być zmęczeni warunkami ówczesnej podróży. Ale młodość przezwyciężyła jej trudy. Jeszcze tego samego sobotniego wieczoru poszli do teatru na komedię czarodziejską Raimunda: *Król Alpejski.* Chopin władający płynnie

językiem niemieckim, więc rozumiejący doskonale treść sztuki, stwierdził, że artyści grali nieźle i że publiczność niemiecka podziwiała dekoracje, które jednak na gościach warszawskich nie wywarły głębszego wrażenia. Nazajutrz, w niedzielę przed południem 7 listopada, pospieszył Chopin przede wszystkim do katedry, bo tam mógł na pewno spotkać się z kapelmistrzem Schnablem, mieszkającym zresztą przy ulicy Tumskiej pod numerem 20. Schnabel mający już wówczas wysokie wyobrażenie o talencie młodego wirtuoza, rad był bardzo usłyszeć go teraz, więc w tym celu zaprosił obu przyjaciół na ranną próbę poniedziałkowego koncertu w resursie (na Placu Teatralnym). Jak spędził Chopin popołudnie niedzielne? Nie zdał nam z tego sprawy. Zapewne jednak zwiedzał wraz z Woyciechowskim miasto. W każdym razie Wrocław bardziej mu się teraz podobał, niż za pierwszym razem, przed czterema laty. Wieczorem, i podobnie później, we wtorek, pospieszył do teatru na *Murarza i ślusarza* Aubera oraz *Przerwaną ofiarę* Wintera. Operetka Wintera liczyła sobie wówczas już 33 lata i była grywana w Warszawie, więc na pewno Chopinowi znana. Również utwór Daniela Fr. Aubera z r. 1825, kompozytora liczącego w danej chwili 48 lat, jest operą komiczną, odznaczającą się bogactwem pomysłów melodyjnych i wdziękiem, podobnie jak i *Fra Diavolo,* świeżo w r. 1830 wykończony. Reprezentacyjnym zaś dziełem Aubera jest wielka opera heroiczna *Niema z Portici* z roku zaledwie 1828, a już Chopinowi znana, bo na jej temat będzie improwizował właśnie na koncercie wrocławskim. Co prawda opera ta stała się głośna właśnie w r. 1830, gdyż ona to przyczyniła się do wybuchu powstania w Belgii. Partie orkiestralne tych dzieł odznaczają się mistrzostwem instrumentacji, toteż Chopin nie wypowiedział się na temat wartości obu operetek, natomiast nie bardzo był zachwycony ich wykonaniem; utwierdził się w przekonaniu, że nietęgich mają we Wrocławiu śpiewaków.

W poniedziałek rano, 8 listopada, pospieszył na próbę koncertu. Próba ta, jak się okazało, miała być wstępem do artystycznego sukcesu Chopina we Wrocławiu. „Zastałem tam nielicznie zebraną na próbie orkiestrę — opowiada Chopin — zastałem fortepian i jakiegoś referendariusza-amatora, nazwiskiem Hellwig, gotującego się do odegrania pierwszego koncertu Moschelesa *Es-dur*". W zbiorze dwu-, trzy- i czterogłosowych śpiewów, pieśni, motetów i chorałów na chór męski, wy-

danym u Grassa i Bartha we Wrocławiu (1826 i 1828) kosztem własnym przez kompilatora tego zbioru, Jana Gotfryda Hintzscha, figuruje nazwisko Hellwig między nazwiskami Schnabla i Bernera, ale niewiadomo, czy jest to niniejszy referendarz-amator, bo spotyka się dyrektora muzyki Hellwiga w tym czasie również w Berlinie. Koncertujący we Wrocławiu referendarz Hellwig był istotnie amatorem zbyt wszechstronnym, bo i pianistą, i śpiewakiem-solistą. „Zanim on zasiadł do instrumentu — mówi dalej Chopin — Schnabel, co mię od czterech lat nie słyszał, prosił, ażebym spróbował fortepianu. Trudno było odmówić; siadłem i zagrałem parę wariacyj. Schnabel się niezmiernie ucieszył, pan Hellwig stchórzył, inni zaczęli mię prosić, ażebym wieczorem dał się słyszeć. Szczególnie Schnabel tak szczerze nalegał, że nie śmiałem staremu odmówić. Jest to wielki przyjaciel pana Elsnera, alem mu powiedział, że uczynię to tylko dla niego, bo anim grał przez parę tygodni, ani się myślę we Wrocławiu popisywać. Stary mi na to, że wie o wszystkim, i że chciał mię już wczoraj o to prosić, ale nie śmiał. Pojechałem tedy z jego synem [zapewne Augustem, który w r. 1825 ukończył studia muzyczne u Logiera w Berlinie i metodę jego stosował z powodzeniem w seminarium nauczycielskim we Wrocławiu] po nuty i zagrałem im *Romans* i *Rondo* z drugiego *Koncertu e-moll*. Na próbie dziwili się Niemcy mojej grze. Cóż on ma za lekką grę, mówili, ale o kompozycji nic, a nawet Tytus słyszał, jak jeden mówił, że grać mogę, ale nie komponować". Ogólne więc wrażenie z porannej próby było mniej więcej takie: wspaniały pianista, tylko szkoda, że gra własne kompozycje. Opinia ta powtórzyła się wieczorem po koncercie; opinia ta miała się jeszcze niejednokrotnie powtórzyć w najbliższej przyszłości, a w ogóle za życia uchodził Chopin w oczach wielu za pianistę miary jedynie Liszta i Thalberga, przy czym każdy z nich był odrębną indywidualnością do tego stopnia, że można ich było jedynie zestawiać ze sobą i porównywać, ale nie wynosić jednego nad drugiego. Co więcej — jak zauważa Łobaczewska — „i pokolenie, które przyszło bezpośrednio po Chopinie, interesowało się w pierwszym rzędzie swoistym typem jego techniki fortepianowej. Trzeba pamiętać, że był to okres rozwijającego się bujnie wirtuozostwa jako pewnej wartości w muzyce, w owych czasach bezwzględnie nowej, i to wartości tego rodzaju, która mogła być oceniona równie dobrze przez muzyka zawodowego, jak i przez laika". Fa-

chowców — tu we Wrocławiu, więc u progu kariery zagranicznej Chopina — zgromadzonych na próbie muzyków zawodowych zainteresowało to, „jakimi środkami dochodził Chopin do efektów, których na darmo mogli szukać u wszystkich innych, największych współczesnych mu wirtuozów fortepianu. Podziwiali oni nowość tych efektów... ich związanie z duchem instrumentu. U laików zaś, po koncercie wieczornym, gdy muzyki nie zrozumieli, głównym momentem skłaniającym ich do pozytywnego wartościowania był moment zadziwienia, imponowania środkami technicznymi: szybkością i zwiewnością pasaży, delikatnością piana, bogactwem nagromadzonych ornamentów w melodii itp. Za mniej więcej 40 lat znalazła nowa generacja nowe podejście do jego muzyki. Uznała, że jej zalety techniczne są rzeczą drugorzędną w porównaniu z bogactwem wyrazu uczuciowego w niej zamkniętego". Toteż Chopin nie zrażony sądem, który Woyciechowski słyszał: „grać może, ale nie komponować", w najlepszym usposobieniu i całkiem pewny siebie wszedł wieczorem na estradę. Zagrał *Rondo* ze swego *Koncertu e-moll*, a gdy licznie zebrana publiczność okazała mu swój zachwyt grzmiącymi oklaskami, improwizował jeszcze „dla znawców" na temat *Niemej z Portici*, referendariusz zaś, niedoszły wykonawca *Koncertu* Moschelesa, wystąpił jako śpiewak, wykonując arię Figara z *Cyrulika*. Chopin stwierdza: „śpiewał nędznie". Więc bohaterem wieczoru, jego „główną figurą", jak się sam wyraził, był Chopin. Obstąpiony przez miejscowy świat muzyczny, nasłuchał się mnóstwa komplementów, a sam wiedział, że zrobił wrażenie. Przedstawiło mu się, czy przedstawiono mu, kilku muzyków wrocławskich. Więc Schnabel przedstawił mu pierwszą pianistkę Wrocławia, której nazwiska Chopin nam nie przekazał. Ta bardzo mu dziękowała za przyjemną niespodziankę i żałowała, że się publicznie nie da słyszeć. Poznał również jakiegoś barona czy „kiego diabła", jak się wyraża, nazwiskiem Neseczy-Neisse, ucznia Spohra, sławnie, jak powiadają, na skrzypcach grającego. Zapoznał się, naturalnie, z wrocławskim „oberorganistą", panem Köhler, uczniem i następcą Bernera u św. Elżbiety, i drugim miejscowym organistą, młodym, bo o pół roku od siebie tylko starszym, Adolfem Hesse, również uczniem Bernerowskim, po całych już Niemczech podróżującym. „Ale prócz Schnabla, mówi Chopin, na którym widać było prawdziwą radość, który mię co chwila brał pod brodę i głaskał,

żaden z Niemców nie wiedział, co robić. Tytus miał uciechę, patrząc na nich. Ponieważ ja jeszcze nie mam ustalonej reputacji, więc dziwiono się i bano dziwić; nie wiedzieli, czy kompozycja dobra, czy też im się tak tylko wydaje. Jeden tylko przybliżywszy się do mnie chwalił nowość formy, mówiąc, że mu się nic jeszcze w tej formie (ronda-krakowiaka) nie zdarzyło słyszeć. Nie wiem, kto to był, ale ten mię może najlepiej zrozumiał".

Po koncercie zaofiarował Schnabel kolację, ale obaj Polacy przyjęli tylko bulion. A gdy Schnabel, pełen największych grzeczności, chciał dać powóz (z Placu Teatralnego na ulicę Ofiar Oświęcimskich, kilkaset metrów), by mogli dłużej pozostać, podziękowawszy po godzinie 9, czy — jak piszą Niemcy — około 10, gdy goście zaczęli tańczyć, wynieśli się do domu.

Wśród muzyków, których Chopin poznał w czasie tego ostatniego swego pobytu we Wrocławiu, jeden zasługuje na uwagę, a to dlatego, że właśnie od czasów Schnabla i tegoż muzyka nawiązał się (nie wiem jeszcze dotąd, jaką drogą) pewien kontakt między kompozytorami wrocławskimi a pewnym odłamem muzyki polskiej, tj. muzyką organową i religijną, który to kontakt trwał aż po ostatnią wojnę. Muzyk, o którego idzie, to rówieśnik Chopina, Adolf Hesse. Nie należy go mieszać z Hassem, co łatwo ze względu na ich wspólne imiona a różnicę jednej tylko głoski w nazwisku. Hasse, żyjący o cały wiek wcześniej, jeden z filarów opery neapolitańskiej, objął okrągło o sto lat wcześniej stanowisko kapelmistrza drezdeńskiego u obu kolejno kurfirstów saskich, Augustów, równocześnie królów polskich — i jako taki przez szereg lat w połowie XVIII wieku dostarczał swych oper i swej kapeli Warszawie. Zmarł w r. 1783. Natomiast rówieśnik Chopina Hesse, był wybitnym organistą wirtuozem i solidnym kompozytorem rzeczy zwłaszcza organowych. Chopin spotkał się z nim wnet ponownie w Wiedniu i powziął wówczas dla niego niemałą sympatię, bo Hesse, choć tak młody, zaliczał się już w dwudziestym drugim roku swego życia do najznakomitszych organistów europejskich. W najbliższym czasie dał w Wiedniu koncert organowy, o którym Chopin tak napisał w liście do rodziców: „Wczoraj po obiedzie poszedłem do ewangelickiego kościoła, gdzie Hesse, młody organista z Wrocławia, popisywał się przed dobraną wiedeńską publicznością. Byli tam same cymesy, zacząwszy od Stadlera, Kiesenwettera, Mosela, Seyfrieda, Gyrowetza itp., a skończywszy na kościelnym portie-

rze. Ma talent chłopisko, umie obchodzić się z organami. Zostawił mi kartkę do swego sztambuchu, ale nie wiem, co mu wpisać: nie staje mi konceptu". Istotnie, skłonnemu do ironicznych dowcipów Chopinowi, gdy się spotykał z miernotą, brakło konceptu, gdy stawał wobec poważnego muzyka. Koncert kompozytorski pewnego frankfurckiego pianisty scharakteryzował od ręki: „ma chłop 40 lat, a komponuje muzykę osiemdziesięcioletnią". Wobec Hessego zachował Chopin pełen szacunek. Otóż rzeczy organowe tego Hessego były przedrukowywane przez Gebethnera i Wolffa w różnych zbiorach preludiów i szkołach organowych i stanowiły pożywkę dla polskich organistów średniej miary. Hesse, jako kompozytor, niczego się oczywiście w przyszłości nie nauczył od Chopina, choć przeżył go o 14 lat. Otrzymał solidny, konserwatywny kierunek niemiecki i pozostał mu wierny aż do śmierci. Obok Hessego równie silnie zaważył na naszej muzyce organowej o sześć lat od niego młodszy Maurycy Brosig. W wokalnej zaś muzyce religijnej cieszyli się znacznym wzięciem aż po czasy ostatnie: Józef Schnabel i wrocławski organista katedralny z przełomu XIX i XX w., Max Fielke.

Wtorek, 9 listopada, nazajutrz po koncercie, spędził Chopin na pisaniu listu sprawozdawczego z koncertu do rodziców, po czym obejrzał organy u św. Elżbiety, które mu obiecał pokazać Ernest Koehler. Wieczór spędził wraz z Woyciechowskim w teatrze na jednej ze wspomnianych wyżej operetek.

Wrażenia obu przyjaciół z pięciodniowego pobytu nad Odrą były tego rodzaju, że nie mieli nic przeciw temu, by przedłużyć swój pobyt tutaj: „Z Wrocławia nie chciało nam się bardzo wyjeżdżać; bliższa znajomość z tymi panami, do których nam Scholtz dał listy, wielce nam to miasto uprzyjemniła". Mimo to jednak zdecydowali się wyjechać w środę 10 listopada i w piątek 12 listopada stanęli w Dreźnie. Do Wrocławia więcej już Chopin nie zajrzał. Co prawda, jedyny człowiek wrocławski, z którym połączył go serdeczniejszy stosunek, przyjaciel jego mistrza Elsnera, Józef Ignacy Schnabel, zmarł prawie nagle już w siedem miesięcy po tym ostatnim pobycie Chopina we Wrocławiu, tj. 16 VI 1831. Odśpiewano sześć *Requiem* na jego pogrzebie: Mozarta, Cherubiniego, Wintera, Jomelliego, Lauchery'ego i samegoż zmarłego, i pogrzebano go na cmentarzu św. Michała.

Tak przedstawia się sprawa pobytu Chopina we Wrocławiu. Najważniejszy przypadł na miesiąc listopad, miesiąc kończącego się już roku chopinowskiego. Toteż koncertami z ziemi dolno-śląskiej czci Wrocław dni poprzednich tu pobytów Chopina: w sierpniu i wrześniu.

LITERATURA

Guckel H. E. Katholische Kirchenmusik in Schlesien. Lipsk 1912.
Hartmann K. J. A. Die Tonkünstler Schlesiens. Wrocław 1830.
Hoesick F. Chopin Wyd. II. Warszawa 1927.
Kossmaly i Carlo, Schlesisches Tonkünstlerlexicon. Wrocław 1846.
Łobaczewska S. Problem wartościowania i wartości w muzyce. Kwartalnik muzyczny, nr. 25. Warszawa—Kraków 1949.
Volkmann H. Chopin in Dresden. Odb. z Wissenschaftliche Beilage des Dresdner Anzeigers. Drezno 1933.

GŁÓWNE MOTYWY POEZJI NORWIDA

1

Można by powiedzieć, że w całej poezji Norwida czuje się jakiś wicher historii. Same wyrazy „historia", „dzieje" i ich pochodne należą — obok wyrazu „prawda" — do najczęściej u niego powracających, a zarazem najbardziej poetycko naelektryzowanych. Każdy, kto jest zżyty z jego twórczością, na pewno pamięta wiersze takie jak: „Z wysokości dziejów patrzę — na rzecz ludzką" *(To rzecz ludzka)*, „Dzieje jak szczenna na zlężeniu lwica" *(Do władcy Rzymu)*, „Czujesz dzieje, jak idą niby stary na wieży zegar" *(Do Bronisława Z.)*; wyrażenia takie jak o „wielkiej historii zniewadze" *(Amen)*, o „potopach historii" *(Promethidion)*, o „dziejów pracy" *(Czasy)*, o „dziejów zaciągu" *(Bohater)*, o „historii oklasku" *(Polka)*, o „zmarmurzającym się tomie historii" *(Wczora-i-ja)*, o „mszy dziejów" *(Co robić?)*. Występują te wyrażenia w akompaniamencie rozmaitych uczuć. Towarzyszy im często wielki patos jak np. w wierszu o Dembińskim, stojącym tam, „gdzie czujny dziejów styl nikomu nie uwłóczy", albo w wierszu *Sariusz*, który się kończy słowami: „A wiatr od Azji poświstując szczeka: Historia żyje!" Czasem jednak łączy się z nimi „filozoficzny" uśmiech jak w słowach *Lauru dojrzałego*: „A co w życiu było skrzydłami, nieraz w dziejach jest ledwo piętą", albo w gorzkich wierszach *Epos naszej*:

A śmiech? — To potem w dziejach — to potomni
Niech się uśmieją, że my tacy mali,
A oni szczęśni tacy i ogromni...

Znaczna część wielkiej liryki Norwida to utwory poświęcone wielkim współczesnym: Piusowi IX, Botzarisowi, Abd-el-Kaderowi, Johnowi Brown, Mickiewiczowi, Chopinowi, Bemowi, Adamowi Czartoryskiemu, Dembińskiemu, Władysławowi i Andrzejowi Zamoyskim... W poezji jego znalazły odzew jakże liczne współczesne ruchy i wypadki — od „wiosny ludów" aż po wojnę francusko-pruską. Niczemu innemu jak stającej się historii nie są poświęcone utwory takie jak *Psalm wigilii, Amen, Socjalizm 1848, Do władcy Rzymu, Pieśń od ziemi naszej, Odpowiedź do Włoch, Czy podam się o amnestię?, John Brown, Wczora-i-ja, Improwizacja na zapytanie o wieści* z *Warszawy, Żydowie polscy 1861, Na zapytanie czemu* w *konfederatce odpowiedź, Święty - pokój, Syberie, Tymczasem, Pamięci Alberta Szeligi, Fortepian Szopena, Dedykacja, Encyklika oblężonego, Do współczesnych, Jeszcze Francja nie zginęła, Co robić?, Rozebrana* (żeby wymienić tylko najznakomitsze). A ileż jest jego utworów poświęconych wielkim postaciom przeszłości, albo przynajmniej zawierających poświęcone im ustępy czy aluzje. Spotykamy się przecież w jego poezji z Mojżeszem, Homerem, Sokratesem, Platonem, Spartakiem, Cezarem, Cyceronem, św. Pawłem, Markiem Aurelim, Kolumbem, Adamem Krafftem, Rafaelem, Michałem Aniołem, Kościuszką, Napoleonem... Z niektórymi z nich wielokrotnie. Większość jego rozległych kompozycyj ma charakter historyczny: jedyny większy poemat *Quidam*, z dramatów: *Krakus, Wanda,* zaginiony *Patkul, Tyrtej, Kleopatra i Cezar.*

I kiedy chodzi o wyrażenie uczuć właściwych momentom historycznym, ekspresja Norwida jest niemylnie przenikliwa i silna. Weźmy za przykład choćby kilka wierszy z cyklu *Salem*, pisanego w r. 1852:

Apokalipskie spięły się rumaki,
A od narodu lecą do narodu
Spłoszonym stadem legendy i znaki.

To słowa wyrażające atmosferę lat po zawiedzionych nadziejach „wiosny ludów". A oto z niewiele wcześniejszego czasu słowa Polaka o własnej ojczyźnie (wypowiedziane w *Pieśni od ziemi naszej)*:

Więc mamże nie czuć, jaką na wulkanie
Stałem się wyspą, gdzie łez winobranie
I czarnej krwi?...

Tak pisze poeta, któremu często zarzucano abstrakcyjność. A jakież u niego wyraziste obrazy przemian obyczajowych, jakie oddawanie kolorytu historycznego. Oto np. wstęp do poematu *Emil na Gozdawiu*:

To nie czas twardych w żelazie mieczników,
Zamczysk, sterczących nad sioła i chaty,
Chrzęstów chorągwi, sprawowania szyków,
To nie epoka lechickiej krucjaty.
Wstrzymano hordy wschodnich najezdników,
Ludy i ludzkość w nowe cele mierzą,
Zamki maleją, do wpół rozebrane,
Pałace na nich z udawaną wieżą,
Wały się w parków zamieniają ścianę,
Śród których sarny niepłoszone leżą...

Przykładów takich można by cytować bez liku. I nie trudno zauważyć, że te obrazy tła obyczajowego, atmosfery historycznej mają u Norwida zawsze znaczenie dużo więcej niż dekoracyjne. To jest bowiem znamienne dla niego, że — nawet kiedy mówi o wielkich postaciach historycznych — nigdy nie zacieśnia swojej uwagi artystycznej do ich indywidualnych dramatów. We wszystkich jego dziełach wchodzą w grę wielkie masy, wielkie siły społeczne, wielkie prądy cywilizacyjne. Porównywano norwidowską *Kleopatrę i Cezara* z szekspirowskim *Antoniuszem i Kleopatrą*. Jakaż naczelna różnica? U Szekspira mamy dramat kilku wielkich indywidualności, wmieszanych w sprawy historyczne; Norwid ukazuje nam przede wszystkim ciśnienie tradycyj, obyczajów, wierzeń, interesów politycznych, socjalnych itd. zarówno na masy jak i na wielkie jednostki. W *Quidamie* każda postać jest reprezentantką jakiejś formacji cywilizacyjnej swoich czasów. Mamy tu wrażenie obcowania przede wszystkim z ruchami gromad, a dodatkowo tylko z działaniami indywiduów. Podobnie w *Tyrteju*. Odmiennego sensu nabiera u Norwida podanie o Wandzie przez zespolenie jej dziejów z wielkim przełomem od pogaństwa do chrześcijaństwa. Rytygier, Skald, Żyd i inni stali się tu — podobnie jak bohaterowie *Quidama* — wyrazicielami różnych kierunków swojej epoki. Rakuz i Krakus, bohaterowie drugiego dramatu mitycznego, to też nie tylko dwie odrębne jednostki, ale i dwa odrębne typy kultury. Nie inaczej jest i w tych utworach Norwida, których akcja rozgrywa się w czasach poecie

współczesnych: uczucia są ogólnoludzkie, ale sytuacje i konflikty uwarunkowane są przez moralno-obyczajową atmosferę epoki. Dotyczy to i *Nocy tysiącznej drugiej*, i *Miłości - czystej*, i *Pierścienia Wielkiej Damy*, i *Za kulisami*, i wszystkich drobnych liro-epickich utworów, zarówno w wierszu jak w prozie. Same nawet norwidowskie definicje tragedii i komedii jakże są znamienne. Tragedia — czytamy w uwagach do *Krakusa* — to „uwidomienie fatalności historycznej albo socjalnej, narodowi albo wiekowi jakowemu wyłącznie właściwej". *Haute comédie* — informuje nas wstęp do *Pierścienia* — to utwór, w którym „cywilizacyjna całość społeczna, jakoby ogólnego sumienia zwrotem, pogląda na się". W komedii *buffo* (jak czytamy tamże) jest o tyle inaczej, że tam jedna warstwa pogląda na drugą. Mniejsza tu o słuszność tych definicyj, ale jakże uderzający jest akcent położony w nich na czynniku historycznym.

W ogóle w świecie poezji Norwida nie ma szczegółu, w którym by się nie czuło obciążenia przeszłością, który by nie potwierdzał, że „przeszłość jest to dziś, tylko cokolwiek dalej" (jak czytamy w wierszu *Przeszłość* z cyklu *Vade-mecum*), że „za odległe gdzieś rzeczy dziś włosienie kaleczy" (słowa *Wigilii*), że ci, co wrzeszczą o dniu dzisiejszym, zawieszeni są jak Absalon za włosy u rąk, „co z dawna umarły" (jak głosi wiersz *Wielkie słowa*)... Można by bardzo długo cytować podobnie ekspresyjne wiersze Norwida, w których wzruszenie ogniskuje się dokoła tej samej ciągle świadomości nieprzerwanego związku wszelkich spraw ludzkich w historii.

Nawet najbardziej osobiste uczucia, te, które u innych poetów tak często się stają punktem wyjścia dla odsunięcia jednostki od społeczeństwa, a zbliżenia jej raczej do przyrody, u Norwida nie obywają się bez akompaniamentu historycznego. Tak jest nie tylko z przyjaźnią, ale i z miłością. Posłuchajmy np. dziejów miłości w *Assuncie* (pieśń IV strofy 7—8):

Nad Eufratem byłem z nią, gdzie piaski,
Jedyne drzewko w gruzach Babylonu;
I u piramid na rozłodze płaskiej,
W Nazaret, równym dziewiczemu łonu,
Krytemu biało, w zieleniuchne paski;
W Grecji, fijołki rwąc u Partenonu,
  Gdzie w marmurowe wargi Ideału
  Pszczoła brzęcząca zachodzi pomału...

O zachodzącym słońcu nadtybrowym
Byłem z nią w rudych wieczystych ruinach,
W Giulietty mieście, pierwej w Apeninach,
I nad Dunajem smętno-owidowym.
Bywałem w wiekach razem i w godzinach
Żywej historii czarem Sybillowym,
Gdzie Scyta klacze doi, kędy Geci
Ciskają kręgle, naiwni jak dzieci...

I lokalne umiłowania Norwida mają zawsze ten akcent historyczny. Warszawa np. jego poezji jest Warszawą zmonumentalizowaną: streszczoną raz w farze, domach „patrycjalnych", „Zygmuntowym w chmurze mieczu" i ulicach przebieganych przez pułki kozackie (w *Fortepianie Szopena*), za drugim razem — w dziwnym godle syreny i w owej rzadkości: kamieniu brukowym, co krwią i łzami nie świeci. To nie jest Warszawa widoków czy nastrojów: to jest Warszawa wielkiej historii.

Ale związek z historią nie ma u Norwida nigdy charakteru deterministycznego. Nigdy w nim nie jest zatarte znaczenie woli ludzkiej. W świecie poezji norwidowskiej człowiek jest obciążony dziedzictwem przeszłości — złym i dobrym. Jego zadanie polega na zdaniu sobie sprawy z tego dziedzictwa i na rozrządzeniu nim. Historia to nie bierne podporządkowanie się jakimś nieuchronnym konsekwencjom spraw dawno rozegranych, ale przeżycie wielkiego dramatu, wspólnego dla jednostki i całego narodu, całej cywilizacji. Współcześni Norwidowi parnasiści francuscy sławili nieraz historię jako godne kontemplacji widowisko. Podobnie czynił znakomity jego rosyjski współcześnik — Tiutczew. „Szczęśliwy kto oglądał świat — czytamy w tiutczewowskim wierszu *Cycero* (w przekładzie Juliana Tuwima) — w chwilach przemiany i przełomu: — bogowie go do swego domu — wezwali, by do uczty siadł, — w ich radzie uczestniczył świętej, — ich wzniosłych igrzysk widzem był — i żywcem, jako wniebowzięty, — z ich czary nieśmiertelność pił". Wiersze o takim kontemplatorskim stosunku do historii są nie do pomyślenia u Norwida. Jeśli on wysławia jakiegoś bohatera, to po to, żeby wyrazić solidarność z ideą jego czynu, żeby jak gdyby nasunąć czytelnikowi, jako nieuchronną konsekwencję apoteozy, wykrzyk: „Dalej — dalej", którym sam kończy *Bema pamięci*

żałobny rapsod [1]. „Zaiste, być aktorem trza, być i w teatrze" — mówi o tym rzecz *O wolności słowa* (p. I). Dlatego to pisze Norwid dytyramb na cześć Johna Browna, heroicznego inicjatora ruchu wyzwoleńczego wśród Murzynów amerykańskich. Dlatego poetycki hołd składa emirowi Abd-el-Kaderowi, rycerskiemu muzułmaninowi, co wystąpił w obronie zagrożonych ludzi innego wyznania i innej narodowości. Dlatego żałobny rapsod poświęca Bemowi, co w sprawie Ludzkości „wiele pomysłów" „dościgał włóczniami". Czci Czartoryskiego za jego nieznużone „kołodziejstwo" w narodzie. Tak samo jest ze wszystkimi innymi bohaterami historycznymi, o których pisze. I zawsze to są bohaterowie wielcy nie tylko odwagą czy rozmiarami swoich dzieł, ale i pewnością decyzji. Wielkość Abd-el-Kadera polega wedle słów poety na tym, że „konia swego dosiadł w czas!" I symbolem czynów Bema z tej samej przyczyny jest jego „rumak"; i z tej samej przyczyny się wydaje, że „rumaka" tego będzie można jeszcze po śmierci bohatera na trudnej drodze Ludzkości „zeprzeć" włócznią „jak starą ostrogą". I świętego Pawła nawet przedstawia Norwid jako „jeźdźca w czystym polu, — pochylonego z konia, w snopie blasku" *(Salem)*. I bohater przyszłości rysuje mu się jako podobny *eques*: „Rycerz raz jeszcze płaszcz oblecze nowy, — Narodów wiele Miłością obejmie" (tamże).

„Narodów wiele Miłością obejmie": i te słowa są wybitnie znamienne dla norwidowskiego stosunku do historii. W świecie poezji Norwida nie opuszcza nas przekonanie, że historia ma swoje „sumienie" *(Czasy)*, że (jak poeta mówi w *Salem*) „dziejów mądre są ekwacje", że (jak się wyraża w *Żydach polskich 1861*) dzieje tylko „pozornie są zamęt, — gdy w gruncie są: siła i ładność szeroka!" Dlatego to tak obowiązuje człowieka liczenie się z historią. Szepce o tym piasek w klepsydrze do narratora noweli *Garstka piasku* (XXII): „Wiedz, że to przez tradycję wyróżniony jest majestat człowieka od zwierząt polnych, a ten, co od sumienia historii się ode-

[1] W innej intencji porównywa poezję Norwida z „ogólnoludzką liryką filozoficzną" Tiutczewa i kilku innych poetów XIX w. K. W. Zawodziński *(Uroczystości Norwidowe, Myśl Współczesna* 1947 z. 7—8, str. 149).

rwał, dziczeje na wyspie oddalonej i powoli w zwierzę zamienia się“[2].

W tak pojętej historii podobnie się szacuje pozycję człowieka czynu jak i artysty. Wielkość Chopina nie na tym polega, że wyrażał w swojej sztuce Polskę, ale że t a k ą Polskę: „Polskę — p r z e m i e n i o n y c h k o ł o d z i e j ó w!“ — i to w perspektywie „wszechdoskonałości“ historii. I Mickiewicza wielkość nie w tym tylko, że był mistrzem słowa, ale że, będąc mistrzem słowa, rzucał „perłowych tęczę ziarn“ — „Miłości i Wiary“ *(Salem)*, że zeszedł z ziemi, „K o c h a j m y s i ę wyrzekłszy przy zgonie“. Byronowi walkę o wolność Grecji skłonny jest Norwid w *Rozmowie umarłych* uznać za dzieło większe niż jego utwory pisane (porównywając nawet w tym wypadku dziedziny, które się naprawdę nie nadają do porównywania).

Znamionuje więc Norwida, i to w mierze wybitnej, poetycki zmysł historyczny. Sprzeczne z nim mogą się wydawać jego wielokrotne skargi na „bezdziejowość“ własnej epoki. Któż bo, kto go trochę więcej czytał, nie pamięta wierszy o epoce „nominalnej“ (w *A Dorio ad Phrygium*), o czasie „bezhistorycznym i w kolorach płowym“ (w *Salemie*) lub innych podobnych, licznych w jego poezji, zaczynając od wczesnego listu poetyckiego *Do mego brata Ludwika*:

> I w doczesności się pijanej gubię,
> Nie śmiejąc w i e k i e m nazwać — i osądzić,
> Że taki ogrom czasu można — błądzić.

Przecież z tej postawy protestacyjnej względem własnej epoki wywodzi się całe mnóstwo jego inwektyw poetyckich, całe mnóstwo jego wierszy sarkastycznych, cały obfity dział satyry w jego twórczości. Z tej postawy protestacyjnej wywodzą się też i inne jeszcze utwory: utwory przedstawiające mękę oczekiwania historycznego. Norwid jest wielkim jego poetą. Cała wymowa liryczna takiego np. wiersza *Wczora-i-ja* na tym przecież polega: trzeba zakrywać twarz wiekiem trumny, czekając aż się „tom historii zmarmurzy“. „Lecz moje dni to

---

[2] Doskonale pisze o tym M. Jastrun we wstępie do *Poezyj wybranych* Norwida (Warszawa 1947): „Ma on żywe poczucie historyczności każdego momentu“ (str. X); „moment historyczny interesuje jednak Norwida o tyle, o ile staje się kształtem prawdy moralnej“.

odwłoki — mówi wiersz inny *(Tymczasem)* — lata moje — czekanie". Całe życie osobiste wydaje się „antraktem" tylko w teatrze dziejów. Ten dramatyzm historycznego czekania to jeden z najbardziej własnych motywów poetyckich Norwida.

Łączy się z tym swoistym dramatyzmem w jego poezji i swoisty typ nowego bohaterstwa. Rycerz „nowego oręża" to niekoniecznie ten, co siłą walczy: to może być także „ten, co czeka" (jak głosi półżartobliwy, w istocie głęboki wiersz *Na zapytanie czemu w konfederatce odpowiedź*). A „słodycz chrześcijańska" (jak czytamy w wierszu *Bohater*), towarzysząc męstwu, „współ-zwycięża duchem".

Nigdy jednak uczucie obcości względem własnej epoki, przeciwstawianie się jej dążeniom nie prowadzi u Norwida do rozpaczy ani do zwątpienia o sensie dziejów. Tak posępny w ogólnym tonie wiersz *Do mego brata Ludwika* (1844) kończy się przecież otrząśnięciem z pesymizmu („A jednak ziemi kląć nie będę wcześnie"), a późniejszy utwór *Salem* porównywa okres „bezhistoryczny" z czasem z przypowieści ewangelicznej, w której pan wyjechał, zostawiając dom pod zarządem złego sługi: przyjdzie przecież dzień, w którym pan wróci i każe sobie przedstawić rachunki. Ten sam motyw wraca z innym obrazem w *A Dorio ad Phrygium:*

Dnia jednego, jednej nocy... pewnej chwili
Zapomniany zegar, gdzieś na niepomnej wieżycy
Jaskółczymi pozornie osklepion gniazdy,
Zawróci nagle rdzawe koła....
I wyjęknie, że czas jest — tylko to rzecze,
Nic nie mówiąc więcej, lecz, że JEST CZAS...

Tak, mimo skarg, oburzenia, protestów, świat poetycki Norwida przeniknięty jest pewnością, że naprawdę nie ma okresów bezdziejowych. Bezhistoryczność niektórych jest tylko pozorna. Bo nawet w tym czasie, który się zdaje tylko „nominalny", historia w istocie raz po raz się odzywa („odpomina", jak poeta powiada): Żyd stoi przed chatą „jak starożytny obelisk", z ziemi pług czasem wyorze stary pancerz, czasem portret spadnie ze ściany... A wszystko się wciąga do rachunku dziejów. I od tego, co nominalne, większe znaczenie ma to, co istotne, choćby się w swojej powszedniości wydawało czymś spoza zasięgu historii. Cóż stąd np., że Polska w XIX w. jest

„rozebrana“ i niewidoczna — jak ją przedstawia jeden z najdziwniejszych wierszy Norwida z późnej doby *(Rozebrana, ballada)* — skoro Wisła, Warta i Nida nie przestają płynąć, „oracz wywleka pług“, a „dzieci o rannej godzinie gdzieś do szkół idą“?

We wszystkim uwidocznia się życie historii. Uwidocznia się m. i. w ruinach, które też stanowią jeden z powracających motywów poezji Norwida *(To rzecz ludzka, W Weronie, Mogił starych budowa, Modlitwa, Marmur biały, Pompeja, Ruiny, Quidam* i in.). Jeden z bardzo znamiennych rysów poezji jego ujawnia się nam, kiedy porównywamy jego wiersze o ruinach z wierszami innych poetów. Naturalnie, nasuwa się przede wszystkim porównanie z *Podróżnym* Goethego, którego znajomość upowszechnił u nas Mickiewicz swoim przekładem. Poemat ten jest, jak wiadomo, pochwałą Natury, która wskazuje jaskółce dogodne miejsce dla gniazda wśród gzymsów mistrzowskiego dłuta, a człowiekowi podszeptuje, jak stawiać „nikczemne domy“ pomiędzy wyłomami wspaniałych budowli „przeszłego wieku“ i tak „używać życia na grobie“. Inny „poemat ruin“, o którym może się nasunąć myśl przy czytaniu Norwida, to *Willa włoska* współczesnego mu Tiutczewa. Mamy tu ruiny majestatyczne pustką i spokojem, powoli, cicho stapiające się z łagodną otaczającą je przyrodą. Na dziedziniec weszli turyści i oto jakby drżenie jakieś przebiegło po ruinach. „Cóż to?“ — pyta poeta — „czy to sprawiło złe życie, które ze swoją burzliwą gorączką przekroczyło wraz z nami przez próg utajony?“ U Norwida, kiedy mówi o ruinach, mamy do czynienia z postawą, która jest zupełnym przeciwieństwem goethowskiej i tiutczewowskiej. Ruiny są dla niego przede wszystkim wymownym dokumentem dziejów, świadectwem twórczej woli człowieka. Oto np. obraz końcowy z rzeczy *O wolności słowa* (roz. XIV) — obraz kolumn Palmiry:

Z dala, z dala, nim stopa ma dotknęła piasku,
Zawołałem sam: „Tadmur!“ przy księżyca blasku,
Kolumn tysiąca więcej widząc, których chóry
Szły tam i owdzie kiedyś w myśl architektury,
Co gdzieś albo istnieje, lub stała się siłą
Myśli ludzkiej i widzi w niczym, jak coś było.

A jak z ruinami budowli, tak jest z ruinami życia narodowego. Mogą być zniszczone wszystkie jego swobody. Zostaje przecież i wtedy jeszcze opinia publiczna: opatrzona nazwą wytartą i zbanalizowaną, a przecież potężna: zawsze groźna dla tyranów, gwałcicieli prawa i sprzedawczyków. Norwid nie cofał się przed użyciem tzw. słów prozaicznych. Owszem, wielu takim słowom nadał silną poetycką wymowę. Trzeba było takiego poety, aby napisać (w II części *Promethidiona*) apostrofę, zaczynającą się od słów:

> Opinio, ojczyzn ojczyzno, twe siły
> Są z głosu ludu —

i przedstawić, jak to wartość tego głosu polega właśnie na tym, że to t y l k o głos — jak głos proroków — bez żadnej broni, bez żadnego materialnego poparcia. Nic na pozór, a jakaż potęga:

> To strach! — — Milczycie teraz, strach to wielki,
> Ten głos, przez potów, krwi i łez kropelki
> Ociekający w sumienia naczynie
> Pod narodami, jak w mistyczną skrzynię.

To więc, co wydaje się brakiem historii, jest tylko pewną jej odmianą.

2

A jak nie ma okresów bezhistorycznych, tak nie ma w świecie poetyckim Norwida ani ludzi, ani spraw bez znaczenia. We wszystkich prawie jego utworach otwarte są wielkie perspektywy historyczne. Ale na pierwszym planie bynajmniej nie zawsze występują wielkie historyczne postaci. Sam o tym mówi w *Liście do Walentego Pomiana Z.*:

> — Owszem więc, mój bohater i jeden i drugi
> Wielkich nie czynią rzeczy, to zaś ich spotyka,
> Co ludzi miernych albo małoznaczne sługi.

Słowa te odnoszą się przede wszystkim do owego *homo quidam*, człowieka nawet bez imienia, który się przesuwa jak cień po stronicach wielkiego poematu historycznego; ale odpowiadają także innym utworom norwidowskim. W najżywszym

dziele scenicznym poety, *Pierścieniu Wielkiej Damy,* jakiż niewiele „znaczący“ bohater — MakYks. W noweli *Stygmat* ukazuje się widok na ogromne przestwory dziejów; ale punktem wyjścia jest jakże drobna i pospolita sprawa! Nawet kiedy Norwid wprowadza na scenę swoich dzieł wielkie postaci historyczne, nie zawsze są one włączone w tzw. wielką akcję. W *Kleopatrze i Cezarze* nie mamy na scenie ani wielkiej walki militarnej, ani wielkich rozpraw dyplomatycznych. Zapewne, są one gdzieś w głębi, poeta jednak skupia naszą uwagę na sprawach znacznie bliższych powszedniości epoki. Cóż dopiero mówić o utworach z życia współczesnego! Osnową epicką poematu *A Dorio ad Phrygium* jest tylko pogrzeb Cyganki; osnową epicką *Emila na Gozdawiu* — boleść starej, zapomnianej mamki. Fabułę poematów takich jak *Szczesna, Wesele* czy dłuższa od nich *Assunta,* da się opowiedzieć w kilku zdaniach, bez posługiwania się górnym słownictwem. Osnowa wielu drobniejszych utworów Norwida sprowadza się do jakiegoś drobnego, pospolitego wypadku.

Ale wypadek ten zostaje ukazany tak, że zupełnie się zmienia konwencjonalna skala wielkości. Pułkownik może wcale nie być atletą, ale niepozornym kaleką. Bohater to niekoniecznie wielki wojownik: to czasem skromny technik fabryczny, jak Jan Gajewski, co zginął od eksplozji kotła. Nie tylko matka, ale i mamka godna jest serdecznego przywiązania. Stąd „mapa życia“ tak niepodobna jest do mapy globu, i gdyby ją kto kreślił, „góry i pustynie“ (jak czytamy w *A Dorio*) „przeniosłyby się w krótkie jedno mgnienie oka, — a ocean przepadłby, gdzie ledwo łza płynie“.

Nie ma wypadków obojętnych. Wszędzie się rozgrywają sprawy życia. Wszystko się gdzieś gromadzi, żeby kiedyś zaważyć. Już w młodzieńczych wierszach Norwida przeświadczenie to znajduje silną ekspresję, jak np. w gnomach listu *Do mego brata Ludwika*:

Bo nie zginęło żadne utęsknienie
I żadna boleść nie przewiała marnie,
I żaden uśmiech błahy nieskończenie.

A ileż razy zostaje to przeświadczenie wypowiedziane później. W wierszu *A pani cóż ja powiem* (1857) znajdujemy słowa, które brzmią zupełnie jak dalszy ciąg tylko co przytoczonych:

I żadna łza, i żadna myśl, i chwila, i rok
Nie przepadły, nie przeszły, ale idą wiecznie.

Kiedy się tak patrzy na rzeczy — jak gdyby przez jakiś mikroskop poetycki — znika granica pomiędzy tym, co wyjątkowe, a tym, co zwyczajne. Okazuje się, że „nadzwyczajnego wiele jest u zwykłych" (*Do mego brata Ludwika*), że w samej powszedniości przejawia się mnóstwo „mistycznych rzeczy i nieodgadnionych" (*W tej powszedniości*).

Rzeczywiście, jakże cudowna okazuje się w poezji Norwida np. czysta woda: woda zapomniana nieraz wśród nowoczesnego bogactwa, ale w chwili pożaru okazująca się cenniejszą nad wszystko:

O! w o d o c z y s t a... bardzo zapomnieli ciebie,
Służebnej, cichej, prostej, szczególnie ubogiej,
W której jest b ł ę k i t n i e b i o s i która jest
w n i e b i e.

Inaczej gloryfikowana jest woda w poemacie *Assunta* (tym razem wespół ze szklanką, tak jak w *Toaście* wespół z wiadrem):

Wody nie piłem na życiu tak czystej,
Ni łza mi kiedy obiła się skorzej
O szklanki gminnej kryształ przezroczysty.

A jakąż wymowę mają tyle razy występujące u Norwida — bądź w opisach, bądź w porównaniach — obrazy pyłu, piasku czy bruku! Oto jeden z wielu (z *Assunty*, I):

Jak bruku kamień, stopą coraz inną
Deptany ciągle w ulicy grodowej,
Niehistoryczny i beznapisowy,
Wytarte czoło ma, choć twarz niewinną:
Tak z dniami bywa, lubo nie powinno!...

Zupełnie inny jest bruk np. w *Quidamie* (XI). A przypomnijmy sobie ów, jakimże liryzmem owiany, kamień z bruku Warszawy (*Dedykacja*), „na którym krew i łza nie świecą". Albo przypomnijmy sobie wymowę garstki piasku z poematu prozą pod tym

tytułem. Albo słowa o „pyłach z posadzki podniesionych nogą", które mają w sobie coś ze „zwłok człowieka" (*Sława*)[3].

Wielokrotnie też ukazuje poezja Norwida, jak wielkie znaczenie mogą mieć drobne wydarzenia i drobne rzeczy w życiu ludzi: słowa powiedziane zbyt cicho albo zanadto głośno, herbata przerywająca rozmowę, wachlarz, bransoletka, czapka obszyta barankiem. Jednym z częściej powracających jest u Norwida motyw kwiatów rzuconych, czy przesłanych bez komentarza. Kwiat taki jest naczelnym, oszołamiającym i dręczącym wspomnieniem bohatera *Nocy tysiącznej drugiej*:

> Kwiat zerwany w czasie przejażdżki do Amalfi — widzę jeszcze lekką jej rękę pochyloną z konia ku skale... te kwiaty tam czepiają się po obu stronach drogi na ścianach wąwozu... przez ręce przewodnika, który szedł przy jej koniu, otrzymałem kwiat ten... różowy był wtedy... w nieskalanej czystości atłasu swego...
>
> Dziś — zżółkł... oblata z liści, które koroną jego były... i staje się podobnym do pająka, co wysnuł już z piersi przędzę całą... wszystko się zatrzymuje... osycha... i ginie... a nie wraca...

„Kwiatek nadesłany w liście" występuje potem, dramatycznie i ironicznie naświetlony, w *Szczęsnej*. W wierszu *Człowiek*, rozważając możliwości swojego bohatera, uchyla poeta niby to pewne pytania, m. i.: „Czy gdzie z niekrewnych najbliższe ci łono — jaśminne pąki otrząśnie na ciebie"; a w dalszym ciągu mówi o „dziewicach pięknych i bardzo rzewliwych", które umieją „kabalistyczne rzucać w twarz stokrocie". Bezimienny Epirota, bohater *Quidama*, opowiadając o listku lauru rzuconym przez filozofa Arthemidora i „rozchwytanym" natychmiast przez jego uczniów, wspomina o sobie (zwi-

---

[3] Z tymi predylekcjami Norwida łączy się ściśle jeden z jego częstych sposobów pisania o sztuce (a pisze o niej wiele): mianowicie przedstawianie wrażeń artystycznych poprzez obrazy techniki twórczej lub odtwórczej. Mówiąc o sztukach plastycznych, Norwid zazwyczaj posługuje się obrazami dłuta, pędzla, farb, rylca itp. Zwracając się do znakomitego skrzypka (N. Biernackiego), mówi przede wszystkim o desce jego skrzypiec, o strunach i o włosiu smyczka. Poemat o wielkim kompozytorze znamienny jest samym już tytułem: *Fortepian Szopena*. Nawet dwa wczesne utwory Norwida poświęcone sztuce pisarskiej noszą tytuły techniczne: *Pismo* i *Pióro* i posługują się licznymi obrazami technicznymi. Tę serię motywów poddał szczegółowej analizie Kazimierz Wyka w książce *Cyprian Norwid: poeta i sztukmistrz* (1948).

tek pierwszy): „Tak niegdyś z polnym postąpiłem kwiatkiem". A w *A Dorio* motyw ten wchodzi jako naczelny do niezapomnianej serii porównań, które pozostają bez odpowiednika:

> Jak gdy kto ciśnie w oczy człowiekowi
> Garścią fijołków i nic mu nie powié...

Jest Norwid w tych rzeczach niewątpliwie dziedzicem osiemnasto- i dziewiętnastowiecznego realizmu, który przyjął i rozwinął przekonanie o charakterystyczności i ważności drobiazgu, zainicjowane przez Sterne'a. Sam już wielki inicjator w sposób wysoce przekonywający ukazał, ile drobne, pozornie przypadkowe odruchy, powiedzenia, nawet gesty zawierają w sobie głębszej treści psychologicznej, obyczajowej, społecznej. Korzystając z jego zdobyczy, późniejsi pisarze stworzyli cały nowy kierunek literatury. Do jego wielkich reprezentantów należał m. i. współczesny Norwidowi Balzac. Poeta nasz, bardzo niechętny nowoczesnemu powieściopisarstwu, wyrażający się o nim zawsze kostycznie, miał z nim przecie pewne wspólne założenia. Przyswoił je sobie bardzo wcześnie. Motywy wszystkich jego *juveniliów* pochodzą ze sfery zjawisk i spraw najprostszych, najpotoczniejszych. Ich porównania, przenośnie przeważnie też się w tej sferze zamykają. Występują w nich swojskie rośliny, swojskie ptactwo, nawet „zrachowane jaja, kiedy idą w kosze" i pióro użyte do szczepionki ospy; myśli porównane są do „najemnych drabów", wołających, by im zapłacono, pismo — do skrzydła ptasiego, którym się śmiecie zmiata. Nawet najbardziej fantastyczny poemat młodości Norwida, *Wieczór w pustkach*, jest fantastyczną rozmową, ale pospolitych, rzeczywistych przedmiotów. Jedyna abstrakcja upersonifikowana, jaka tam występuje, to Cisza (i ten wybór jest niemniej znamienny). Już wówczas miał poeta świadomość, że wszystkie „chwilowe bańki" znaczą „i każde głupstwo działa, każda mądrość działa" (*Dumanie* [II]). Otóż wiele elementów tego przekonania zawdzięcza Norwid kierunkowi sternowskiemu literatury. Nie tak ważna rzecz, czy poznał go z pism samego mistrza, czy z utworów jego naśladowców, niezliczonych w początku XIX wieku — Xavier de Maistre'a, Washingtona Irvinga, Thümmela, Biestużewa-Marlińskiego (którego za jego młodości na język polski tłumaczono), czy bodaj z pierwszych, wybitnie sternowskich powiastek Kraszewskiego.

Ale filozofia charakterystyczności drobiazgu, która u powieściopisarzy nie wychodziła poza dziedzinę psychologiczną i społeczną, u Norwida bardzo rychło zyskała perspektywy kosmiczne, wzniosła się w sferę religijną i przepojona została wielką potęgą uczucia. Te dopiero czynniki tłumaczą sarkazm norwidowski pod adresem ludzi, którzy sobie wyobrażają (*Sława*), „że nieśmiertelność jest komą niedzielną, — co siedm dni prozę by przerwać bezczelną". Te też czynniki dopiero tłumaczą słowa Norwida (w *Psalmów-psalmie*), że „i dziś cudy są, byleś się poznał na cudzie", i bardziej jeszcze wstrząsające słowa (w wierszu *A pani cóż ja powiem*), że „nie ma grobów — oprócz w sercu lub w sumieniu".

Nie ma grobów, bo nic naprawdę nie ginie — tak w świecie ducha jak w świecie materii. Oto wiersze ze *Sławy*:

....Onej ćmy zielonej atom,
Co wleciał oknem ledwo dostrzeżony,
I dyjamentom i we włosach kwiatom
Szepcąc coś znika... myślicież: s t r a c o n y?

Nic znamienniejszego dla Norwida nad tę poetycką wartość, którą ma u niego wyraz „atom". A jest sporo przykładów, co o niej mogą zaświadczyć. W młodzieńczym wierszu *Do mego brata Ludwika* ludzie są określeni jako „atomów władcy", a myśl przyrównana do „atomu boskiego". W *Pompe* słyszymy o „ścisłych atomach marmurów". Szeliga w *Pierścieniu Wielkiej Damy* mówi o „atomie fatalizmu" (a. II sc. 3), a Maria Harrys przyznaje, że może kiedyś miała dla Szeligi „jakiś błahy atom" uczucia (II 6). Olbrzymie kwiaty (w wierszu z 1873 r.) były *Śród dzbanów ziemi zielonym atomem.* W *Quidamie* wspominane są przez Epirotę (XIII) „rozgłośne systemy atomów", a o Arthemidorze jego uczniowie mówią, że jest „wolnym jak atomy" (V).

Inny jeszcze aspekt atomu ukazuje nam poeta w tym ustępie *Listu do Walentego Pomiana Z.*, w którym się przeciwstawia mickiewiczowskiemu Konradowi:

Bo jam nie deptał wszystkich mędrców i proroków...
Ale mię huśtał wicher, ssałem u obłoków,
I czułem prochów atom na twarzy upadłej.

To już nie hiperbola drobności ani symbol swobody, jak w poprzednio przytoczonych przykładach: to ekspresja całego, jakże głęboko wyczutego kierunku cywilizacji.

„Azali newtonowe jabłko — prawd nie pouczyło znamienitych?“ — mówi poeta w jednym z testamentarycznych swoich utworów: w rezygnacyjnym, wzniośle pogodnym liście *Do Bronisława Z.* (1879)[4]. Tak, z drobiazgów nieraz wyrastają wielkie prawdy. I wielkie prawdy obywają się często bez licznych słów. Nieraz dwa z nich wystarczą „i pono to zwie się: Epoka, — słów dwa, a z których jest potem treść ciągła, — jak te nieliczne: Ziemia jest okrągła“ (*Assunta* IV, str. 4). W świecie, w którym tak jest, określenie człowieka jako władcy atomów (*Do mego brata Ludwika*), czy Jehowy prochów (*Modlitwa*) nie jest małym dla niego tytułem.

Zaiste, jak poetą historii, tak można nazwać Norwida i poetą atomu.

I właśnie dlatego można go tak nazwać, że mówiąc o „atomie“, ciągle nam w swojej poezji uprzytomnia jego funkcję kosmiczną. Bo jak „atom“, „proch“, „pyłek“ należą do częstych jego motywów, tak należą do nich równocześnie i „kula świata“, planeta, przestrzenie śródgwiezdne, „wiatr co obejma glob i Boga chwali“ itp. Do właściwości poezji norwidowskiej należy zespalanie tych dwu serii motywów. Zjawiska i sprawy drobne w tym zespoleniu rosną, ogromy się zniżają, dystanse między nimi nikną.

— „Na mchu jeśli w odludnym przylegniesz parowie, — planeta ci się zaraz pod twe małe skronie — zbiega i czujesz globu kulę za wezgłowie“ *List do Walentego Pomiana Z.*).

— „Świat tak się mały stał nam, że pod stopy — czuliśmy obrót globu“ (*Assunta* IV).

W *Assuncie* kilkakrotnie występuje to połączenie kosmicznych kontrastów w przedstawieniu miłości. Opowiedziawszy o pierwszym spotkaniu z Assuntą, narrator dodaje: „Dwoje nas było — w ogrodzie — na świecie“ (II, str. 9), a później, kiedy Assunta, upuściwszy łzę na liść bluszczu, wybiegła, w podobny sposób przedstawia swój stan uczuciowy (II, str. 17): „I tylko ten liść ze łzą i ja byłem — na świecie całym, jak wielki i błogi“.

---

[4] W innej funkcji występuje ten sam motyw w II cz. *Za kulisami*. Omegitt mówi tam: „Dziecię, widząc upadek jabłka, wyciąga ku owocowi swe rączęta, jakoby pierś matki pragnęło objąć — ale Newtonowi tenże traf co innego zwiastuje i gdzie indziej jego myśl odnosi...“

Odczucie wielkości kosmicznej warunkuje tu odczucie wartości rzeczy drobnej, czy krótkiej chwili. Po sternowsku wyraża tę prawdę Szeliga w *Pierścieniu Wielkiej Damy* (a. I sc. 6):

— „Zaiste! tylko podróżnik umie podróżować i we własnych stronach, — monumenta odkrywać lub czynić — nieznane dla innych spostrzeżenia [...] — Rzeczy, obok których b l i s c y co dnia — opierają swe rubaszne łokcie, — uderzają wzrok mój, budzą mój słuch... — Podróżuję wciąż i wciąż... jak w S y r i i!“

Jak dalece te przeświadczenia są znamienne dla Norwida, tego dowodzi m. i. obrazowa ich symbolizacja w wierszu kończącym rozprawkę *Krytycy i artyści* (1849), a przedstawiającym wizję przyszłej sztuki — „świątyni przymierza“:

A sklepień sieć gwiazdami nieba się przezłoci,
A każda z gwiazd poziomej odpowie stokroci.

To jeden z wybitnie swoistych głosów poezji Norwida. Bywa, że Norwid nadaje mu zabarwienie satyryczne i humorystyczne. Tak jest np. w *Marionetkach*, *Malarzu z konieczności*, *Co jej powiedzieć?* i tym podobnych „fraszkach“, w których poeta wkłada maskę światowca i, wżywając się niby to w tę rolę, roztacza skargi: „Jak się nie nudzić, gdy oto nad globem — milion gwiazd cichych się świeci“, albo też usiłuje na terenie salonowym zainicjować rozmowę „o rytmie sił, — które sprawują planet korowody“ lub o tym, „że pory roku nie tylko są zamarzaniem i tajeniem wody“ — i spotyka się z niepokojem „osób“, interesujących się tylko dobrze związanym krawatem albo kreacjami modnych krawców i fryzjerów.

Ale częściej zabarwia się ten głos patosem. Tak jest, kiedy poeta zwraca się do Piusa IX ze słowami „To ty, na globie sam!“ Tak jest, kiedy hołd składa bojownikowi wolności Murzynów (*Do obywatela Johna Brown*), który miał nogą odepchnąć stołek szubienicznika, a z nim całą „planetę spodloną“. Tak jest, kiedy mówi (w wierszu *Do zeszłej*) o stopach Zbawiciela „gwoźdźmi przebitych“ i „uciekających z planety“, albo kiedy (w późnym wierszu *Do wielmożnej pani I.*) woła, że chciałby, oglądając mapę Europy, „znać stopy Zbawiciela swobodniej oparte“.

3

Atom i kosmos — to granice świata poetyckiego Norwida. Pomiędzy nimi rozpościera się główna dziedzina jego poetyckiej uwagi: królestwo człowieka.

W wierszu *Autor nieznany* siebie oczywiście Norwid ma na myśli, kiedy przedstawia tego poetę, co zaczął „człeka śpiewać powinność i cele" i tym słuchaczy zniechęcił. W tym przekornym doborze wyrazów odmalował się niby jakiś Delille czy inny wersyfikator-moralista. Na ogół jednak wyraz „człowiek" występuje u niego w kontekście wysoce emocjonalnym (choć emocjonalność jest i tu jak wszędzie indziej u niego hamowana). Obok „prawdy", obok „historii", obok „globu", obok „atomu" jest to jeden z wielkich jego wyrazów. Wspominając wieloletnią życzliwość Lenartowicza (w wierszu z 1856), dziękuje mu poeta w słowach:

Niechże cię miłość boża za to czeka,
Nie żeś pamiętał mnie, lecz że człowieka.

Bohater *Szczesnej* ostatni list swój, pisany na progu rozpaczy kończy słowami: „Dwa słowa tylko: pomnę... kocham... człeka". Satyryczną ironię ma poeta dla ekspedycji archeologicznej w *Epimenidesie*, która badając grób wykopaliskowy dokonała pomiarów, zajęła się napisami, garnkami, odłamkami gwoździ, resztkami wawrzynów, słowem — nic, nic nie zaniedbała — „nic... — — oprócz człowieka". Jedna z najbardziej czczonych przez Norwida postaci historycznych to św. Paweł, co był przez jednych pogan pętany jak zwierzę, przez innych obwoływany za boga, a wytrwał przy człowieczeństwie swoim: „przy wierze, — że człekiem był" (*Dwa męczeństwa*). Bo człowiekiem być to nie byle co: to — jak mówi Cezar w dramacie *Kleopatra i Cezar* (a. II) — „zacność":

To w dyjademie przejść się pod jarzmem — to więcej
Niźli dość...

Do tej też „zacności" pretenduje poeta przede wszystkim w swoich wierszach. W *Odpowiedzi* na list Deotymy (1858), porównywając się z innymi poetami, wypowiada spopularyzowane potem słowa: „Kto inny ma laur i nadzieję, — ja — jeden za-

szczyt: być człekiem". Zamykając najbardziej zasadniczy swój cykl liryczny i gnomiczny *Vade-mecum*, gdy się zastanawia (w wierszu XCVII: *Fin's*), jak się pod nim podpisać, pisze: „śmiertelnik".

Nie w tym więc jego naczelna ambicja, żeby być indywidualnym, niepodobnym do innych; przeciwnie: nade wszystko w tym, żeby wyrażać najogólniejsze człowieczeństwo.

O człowieczeństwie przemawia Norwid nieraz językiem nieomal ogólników horacjańskich — z inną wszelako niż u Horacego siłą uczucia, jak np. w *Królestwie* (z cyklu *Vade-mecum*, XLI):

> Nie niewola, ni wolność są w stanie
> Uszczęśliwić cię... nie! tyś osobą:
> Udziałem twym więcej!... p a n o w a n i e
> N a d w s z y s t k i m n a ś w i e c i e i n a d s o b ą.

Liczne wiersze Norwida, zwłaszcza z cyklu *Vade-mecum*, można traktować jako ilustracje różnych aspektów tego ogólnika-paradoksu: *Pielgrzym, Sfinks, Czułość, Narcyz, Nerwy, Fatum, Harmonia, Święty-pokój* i wiele innych. Raz po raz ukazuje nam Norwid sytuacje, w których człowieczeństwo staje wobec próby swojej wewnętrznej siły.

Wszystkie prawie wiersze jego, poświęcone poezji czy sztuce w ogóle, są tylko osobnym działem tego cyklicznego poematu człowieczeństwa. Przypomnijmy sobie np. *Próby*, które po ironicznym błogosławieństwie pieśni „malinowych", „kalinowych" itp. przechodzą w otwartą pochwałę pieśni ludzkiej jako jedynie żywej:

— „Jeśli usłyszę cię mówiącym: «W o l ę», — mówiącym: «K o c h a m — c h c ę — j e s t e m c z ł o w i e k i e m; — dłoń mą wyciągam, chociażby rozdartą — z czystego złota wykowanym ćwiekiem [...]» — o! wtedy powiem, że pieśni twe żywe!"

Same zresztą już określenia piękna w *Promethidionie* jako „kształtu miłości" albo „miłości profilu" — są przecież wybitnie wymowne!

Zupełnie też mylnie pojmują Norwida ci, co go porównywają z wielkimi poetami przyrody, np. z Fietem (i w wyniku załamują nad naszym poetą ręce, stwierdzając, że rosyjski wy-

bitnie go przewyższa), bo to jest szukanie u Norwida tego, od czego on się świadomie odsuwał.

Nie żeby nie czuł piękna przyrody, ani żeby go nie umiał wyrazić. Wystarczy przypomnieć choćby obraz wsi w *A Dorio* ze słowami o pieśni „pijanego słodyczą kwiatów bąka", „pieśni pijanej, z kielicha niesionej w kielich" (słowami, których, myślę, że ani Fiet, ani Keats by się nie powstydzili). Albo obrazy natury w *Quidamie*, jak choćby ten ukazany na początku roz. XI: „przez bramę miasta, przez winnic kwadraty, — furtki owiane w roślin aromaty, — którym bluszcz służy jak zwiewna zasłona, — strzegą zaś ręką nie sadzone kwiaty"... Albo rozdział VI w wierszu *Do L. K.*, poświęcony owej „pieśni [...] nieustannej, — co każda wiosna lutnię swą strojącej", — pieśni, która „naturę śpiącą w długie rzęsy trąca, — zielonych włosów jej podejma sploty". To jest wspaniała pieśń przyrody; ale nasz poeta śpiewa inną: pieśń „obozu ludzkości" (jak mówi w *Próbach*); on się zwraca do muzy, co „bezwidnego filarem kościoła — na szafirowym utwierdzeniu stoi"[5].

Kazimierz Wyka napisał, część tej sprawy mając na myśli (w artykule *Norwid nieobecny*, drukowanym w tygodniku *Odrodzenie* 1945 r.), że „przyrodzonym światem poetyckim" Norwida jest „obiektywny świat kultury". Obserwacja bodaj użyteczniejsza niż zestawienia z Fietem i Tiutczewem. Słuszna w tym sensie, że duża część motywów tematycznych Norwida w świecie obiektywnej kultury się mieści i że jego przenośnie i porównania szczególnie często są z tego świata czerpane. Uderzają zwłaszcza częste przenośnie i porównania tego typu w przedstawianiu zjawisk przyrody. Już w młodzieńczych jego wierszach spotykamy np. „łoże chmurnego obłoku" (*Sieroty*) i „listek atłasowy" przy główce maku (*Marzenie*); wieś leży tu „jak flet, co w sobie liczne pieśni tłumi" (*Wspomnienie wioski*); skowronek „zwikłany" jest w „tkaniny" mgły (*Skowronek*); księżyc pisze po drzwiach i belkach „białym miękkim promieniem", niby klecha w dzień Trzech Króli „święconą kredą"

---

[5] „Mówi się — pisze M. Jastrun w cytowanym już *Wstępie* — że Norwid jest przede wszystkim myślicielem, filozofem. Niesłusznie. Norwid jest przede wszystkim artystą, lecz artystą, dla którego najbardziej interesującym materiałem jest myśl, refleksja, doświadczenie kulturalne ludzkości". Słowa arcytrafne.

(*Wieczór w pustkach*), albo (w tym samym wierszu) nasuwa na siebie chmurę „jak gdyby rękawem — łzy ocierał“, itd. A i w poezji norwidowskiej późniejszych czasów bardzo dużo takich obrazów. W *Próbach* np. drzewa „od ziemi jak kolumny rosną“, a na niebie „miękkich gałęzi obręcze — podobne mają do harf“. W wierszu *Do L. K.* natura ma ogarnąć kibić darnią szmaragdową niby suknią, a ptaszęta latające tworzą nad nią diadem. W *Quidamie* (XVI) księżyc „w przysionek otwarty — szerokie składał promienie jak karty — księgi z głęboką uwagą czytanej“. Itd. Jeszcze częstsze są porównania i przenośnie wiążące sprawy l u d z k i e ze światem obiektywnej kultury. Dla przykładu przypomnę tylko dwa wiersze z *Assunty*: kiedy narrator (w pieśni I) opowiadając o mnichu zamiatającym mówi: „Przed Lesueura tym stałem obrazem“ i kiedy (w pieśni IV) przedstawiając urok umiłowanej powiada: „Patrzyłem jako Fidiasz na Dyjanę“ (co oczywiście znaczy: na posąg Diany).

Taki szeroki jest zasięg człowieczeństwa w poezji Norwida. Dominuje ono nawet wielokrotnie nad przyrodą. Cóż dopiero mówić o sprawach ludzkich! Nawet w przedstawieniu miłości człowiek góruje u Norwida nad kochankiem. Kiedy zwłaszcza poeta mówi o miłości nieszczęśliwej (a o takiej mówi prawie zawsze), mniej słyszymy od niego o fatalnym mijaniu się uczuć niż o grzechach przeciwko człowieczeństwu: o uczuciach kłamanych, o oschłości duszy, o nieposzanowaniu ludzkiej godności. Wspomnijmy o *Trylogu*, o *Szczęsnej*, o *Nocy tysiącznej drugiej*, o *Miłości-czystej*, o *Pierścieniu Wielkiej Damy*, o płaskich projektach małżeńskich w *Assuncie*: kłamstwo, cynizm, wyrachowanie, lekceważenie człowieka, brutalność... Jakże rzadkie wypadki miłości harmonijnej: i te albo skazane są na tragiczne rozejście się (w *Wandzie*, w *Kleopatrze i Cezarze*. a wedle prawdopodobieństwa i w nieznanym nam w całości *Tyrteju*), albo przecięte rychłą śmiercią (w *Assuncie*).

A i w szczęśliwej miłości człowieczeństwo u Norwida dominuje. Mógł Mickiewicz napisać „Kochanko moja! na co nam rozmowa?“ W erotyce Norwida takie słowa są nie do pomyślenia, nawet jako żart. U niego (tu jeszcze jeden jego związek z Balzakiem) rozmowa stanowi najbardziej istotną część stosunku pomiędzy mężczyzną a kobietą, choćby to była (paradoksalnie) rozmowa milczeniem, jak w *Assuncie*. I dramatyzm miłości norwidowskiej dlatego tak często wyraża się w niezestro-

jonej rozmowie. I szczególną poetycką ekspresję mają te jego utwory, w których przedstawia paradoksalną postawę człowieka, co w toku takiej rozmowy ostro, krytycznie widzi, a przecież ulega fascynacji, jak np. *Malarz z konieczności*:

Siądźże — i włosy twe grzebieniem zbierz,
Gdy ja — przylegnę na progu
I będę jak d o f e o d a l n y c h w i e ż
Śpiewał: nieznanej i Bogu. —

Wszakże podobnie jest i z Szeligą w dużej części *Pierścienia Wielkiej Damy*; podobną sytuację przedstawia Norwid i w wierszu *Co jej powiedzieć?* i gdzie indziej. Taka jest wymowa większości tych utworów, w których ten poeta człowieczeństwa jest, jak się mówi, poetą salonu, życia towarzyskiego i flirtu. Ta postawa jest genezą najcelniejszych jego wierszy charakterologicznych, jak np. o owych *bliskich* (w cyklu *Vade-mecum*, L), co to „znają cię, jak się litery — zna, pókiś ku nim zwrócony... — i póki twarzą w twarz przestajesz z nimi, — zaś ani chwilę już potem“, albo o owych „osobach“, o których Szeliga mówi (w *Pierścieniu Wielkiej Damy*, III 1), że kiedy od nich odchodzimy, „ziemia nam przestaje być okrągłą, — niesłychanie płaszczy się a płaszczy... — słońce ma ckliwy blask i mosiężny... — zieloność jest jak na bilardzie — sukno czyste, równe i porządne“. Stąd się wywodzą i owe rady dla artysty w *Sonecie* do Gujskiego (z 1871 r.), aby przedstawiał kobietę tak, żeby i iluzje męskie były w portrecie uwidocznione: winna ona być „sobą i ową jak ty poglądałeś na nię: — nieustannym zjawiskiem! ona i nie ona“.

Tak to liczne i rozmaite aspekty ma u Norwida człowieczeństwo. Z głębokim nurtem jego poezji łączą się ironiczne słowa z *A Dorio* o spostponowaniu znaczenia wyrazu „człowiek“ na określenie kogoś zależnego i niższego. Wydała też na siebie wyrok w jego świecie poetyckim ta cywilizacja, w której uczucie współczłowieczeństwa zacieśnia się tak, że obejmuje tylko granice ojczyzny i prowadzi do tego, że wszystkie ludy wydają się — każdy sobie — „nad wszystkie pierwsze“ (*Vanitas*, w cyklu *Vade-mecum*, XXXIV). Życiorys Norwida w encyklopedii Brockhausa, przez niego samego inspirowany, słusznie twierdzi, że „pierwsze poruszenie ducha jego jest j a k o C z ł o w i e k a,

drugie j a k o P o l a k a". Poświęcił wiele utworów sprawom swojego narodu: jego dziełom heroicznym, jego dorobkowi cywilizacyjnemu, jego cierpieniom, dowodom jego godności; ale Polak to dla niego przede wszystkim człowiek, a sprawa Polski to część ogólnej sprawy Ludzkości.

A cóż o losach i nadziejach Ludzkości ma do powiedzenia jego poezja?

Daleka ona jest od tego, co się pospolicie nazywa optymizmem. Jeden z jego wierszy zaczyna się słowami: „Smutną zaśpiewam pieśń" — i słowa te mogłyby służyć za epigraf do znacznej większości jego utworów. Nie wieszczą one słodko. Oto np. znamienne słowa wiersza *W pamiętniku L. A.* (1844):

> P r z y s z ł o ś c i w i e c z n a! Na n i e w i e c z n y m p o l u
> Do ułomnego śmiejąc się człowieka,
> Tylko mu jeden cel otwierasz — bolu...
> I tylko jedną prawdę — że j e j c z e k a.

Liryka Norwida jest w istocie swojej smutna. O barwie jej smutku świadczy występujący w niej wielokrotnie wyraz „sieroctwo". Ale nie jest to liryka nigdy przygnębiająca, tym bardziej nigdy rozpaczliwa. Jej głęboką podbudową jest surowy stoicyzm, wiara katolicka i czerpiąca siły z tej wiary nadzieja. Najboleśniejsze stwierdzenia przechodzą w tej poezji we wzniosłą rezygnację albo modlitewne wzniesienie ducha.

— „Ludzie kiedy mię mylili, — było mi zawsze tym rzeźwiej do Boga, — i rozpiórzały się ramiona moje, — patrzyłem w zawrot gwiazd, w wieczne spokoje."

Takie są słowa wspomnianego już listu-elegii, napisanego z Ameryki do Marii Trębickiej (*Smutną zaśpiewam pieśń*). A oto słowa z późniejszego znacznie wiersza *Do L. K.* (1861):

— „Gdzie nie ma oaz, oazą ostrogi, — a wiatr gdzie palmy poruszyć nie może, — bo palmy nie ma, tam oczy zwróciwszy — do gwiazd, wystarczy raz zawołać: Boże! — i wiedzieć, że jest w niebie step szczęśliwszy[6]".

---

[6] O religijności Norwida sporo pisano, ale często mylnie. Bezpodstawnie np. podciągano ją pod miano mistycyzmu. Zob. o tym: W. Borowy *Norwid w typie A + M*, *Przegląd Współczesny* nr 174. Dużo uwag trafnych w T. Makowieckiego: *Norwid myśliciel,* w książce zbiorowej *Pamięci C. Norwida* (Muzeum Narod. w Warsz. 1946).

Oto odpowiedzi Norwida na surową prawdę życia. Podobna jest wymowa wierszy takich jak *Teofilowi, Człowiek, Tęcza* i wielu innych: nad światem jest Bóg i jego gniew nawet przypomina sierocie-człowiekowi o jego „najbliższym", „sąsiedzie" i „ojcu ojców".

Postawa ta łączy się z wyobrażeniem twardego powszedniego obowiązku. Na wielką ucztę do „górnego sklepu" mało kto się dostaje jak prorok Eliasz na wozie ognistym: trzeba więc sobie samemu do własnego wozu oś krzesać: — oto jeden ze znamiennych obrazów wczesnego wiersza *Do mego brata Ludwika*. Gdzie indziej (*W pamiętniku L. A.*) spotkamy się z obrazem krzyża, który człowiek musi sobie ciosać, zanim mu „w ręce go umarłe złożą". Nie znaczy to oczywiście, aby śmierć miała być jedynym celem pragnień ludzkich, i mylnie czytają Norwida ci krytycy, którzy mu takie przeświadczenia przypisują. Trudno o twory ducha bardziej sobie przeciwne niż poezja norwidowska i wielbiące śmierć *Hymny do Nocy* Novalisa. Norwid był przecież m. i. tym, który myślał o czwartej części *Boskiej Komedii*, i część ta miała nosić tytuł *Ziemia*. I napisane już były do tego poematu wiersze:

Prócz ciemnych piekieł, czysca półciemności
I blasku niebios — och, ziemia jest jeszcze...

Jest ziemia i na ziemi człowiek musi dopełniać swoich zadań. Śmierć sama przez się nie jest bynajmniej nawet zamknięciem jego rachunków, bo może być wielka i marna (poetycką medytacją na ten temat wypełniony jest wiersz *Bohater*); może przerażać podobieństwem do roztrzaskania, ale może też mieć postać wzniosłego a pogodnego dopełnienia, jak zgon owego śp. Józefa Z., „oficera wielkiej armii", który zamknął życie „z tym królewskim wczasem i pogodą, — z jakimi kapłan zamyka hostię w ołtarzu" (*Na zgon śp. Józefa Z.*).

W ten sposób człowiek-atom, tworzący historię, staje ponad śmiercią, która (jak czytamy w wierszu *Śmierć* z cyklu *Vade-mecum*, LXXXII) „tyka" tylko „sytuacyj", ale nie „osób". „Fatum" człowieka to tylko konieczność zmierzenia się z nieszczęściem. Oto przyszło (jak przedstawia wiersz *Fatum* w cyklu *Vade-mecum* XXX). Przyszło i czeka, „czy człowiek zboczy".

Lecz on odejrzał mu, jak gdy artysta
Mierzy swojego kształt modelu,
I spostrzegło, że on patrzy, co skorzysta
Na swym nieprzyjacielu.
I zachwiało się całą postaci wagą...

I znika nieszczęście: przestaje być nieszczęściem[7]. (Jedyna to, jaką spotykamy w poezji Norwida, postać estetyzmu!)

Zdobywszy się na taką postawę wobec życia, bohaterka norwidowska, Kleopatra, mówi, że „miłość zupełna jest zawsze szczęsną!... dlatego że jest!“ (*Kleopatra i Cezar,* a. II sc. 3). Ta postawa pozwala znaleźć w życiu i pogodną radość, taką jak ta, którą przedstawia ów przedziwny list poetycki Norwida, opisujący m. i. zabawę w ochronce szkolnej. Jest w nim połączenie melancholii z uśmiechem, gorycz przechodzi w pogodę, ironia staje się dobrotliwa. Oto dzieci rozchwytują z kosza pomarańcze, których objąć jeszcze nie mogą rękami:

— Szczęście, widzisz, mój drogi, jest — i Ojczyzna — i Ludzkość
(Z pomarańcz bierz dowód... azali Newtonowe jabłko
Prawd nie pouczyło znamienitych?...) — jest i potęga istna sztuki,
Żywej wtedy, gdy bliskie umie idealnym znamienować.

W tych krótkich słowach tak po prostu brzmiącego, a tak zarazem niezwykłego heksametru wypowiedział Norwid może naczelną prawdę o swojej poezji i o postawie życiowej, którą w niej wyrażał. Wielki znawca tej poezji, Miriam-Przesmycki (którego, mimo jego manieryzmów stylistycznych, zawsze z wdzięcznością winniśmy wspominać) słusznie mówił o jego „jednolitości duchowej, [...] wciąż wzrastającej męskością tonu i dochodzącej wreszcie do [...] niezmiernego [...] naturalnego patosu człowieka, dla którego *firmament cały okolicą*“.

W tym wielkość poezji Norwida[8].

---

[7] Subtelną analizę tego wiersza dał Stefan Szuman w książce *O kunszcie i istocie poezji lirycznej,* 1948, str. 113—120.

[8] Rzecz niniejsza była wygłoszona dn. 1 października 1947 r. jako odczyt w Krakowskim Oddziale Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza. Niektórym innym problemom, jakie stawia przed krytyką twórczość poetycka Norwida, poświęcony jest artykuł pt. *Norwid poeta,* zamieszczony w książce zbiorowej *Pamięci Cypriana Norwida* (Muzeum Narodowe w Warszawie, 1946).

STANISŁAW FURMANIK

O DWÓCH „JĘZYKACH" W FILMIE

Film jest sztuką młodą. W porównaniu z poezją, malarstwem, rzeźbą, architekturą, które mają za sobą parę tysięcy lat tradycji i rozwoju, film liczy zaledwie pół wieku. Ale w tym krótkim czasie przeszedł olbrzymią ewolucję od pierwocin lumierowskich po dzisiejsze zróżnicowanie techniczne i rodzajowe.

Film jest sztuką syntetyczną, tzn. należy do tego rodzaju sztuk, które zawierają w sobie elementy innych sztuk (plastyki, muzyki, poezji, tańca), wiążąc je organicznie w nową autonomiczną całość. Biorąc ten punkt widzenia za podstawę podziału, zaliczymy film do tej samej kategorii sztuk, co i sztukę teatru. Film jednak różni się zasadniczo od teatru. Nie każde „zmieszanie" sztuk tworzy już przez to samo nowy, autonomiczny rodzaj sztuki. Tak np. recytacja utworu poetyckiego z towarzyszeniem muzyki nie tworzy jeszcze, moim zdaniem przynajmniej, nowego rodzaju sztuki syntetycznej. Jest tylko „mieszaniną" sztuk, w danym wypadku muzyki, poezji i wykonawczych sztuk wirtuoza i recytatora.

By jakiś konglomerat jakości artystycznych tworzył syntetyczną sztukę, musi w nim istnieć jakiś element podstawowy, konstytutywny, który podporządkowuje sobie inne elementy, odpowiednio je urabia i jednoczy w organiczną całość. W sztuce teatru (nie należy mieszać z dramatem, który jest utworem literackim) konstytutywnym elementem jest przestrzeń sceniczna. Przestrzeń sceniczna ma trzy wymiary, podobnie jak rzeczywista przestrzeń naszego codziennego, realnego bytowania. Ale zarazem różni się od tej ostatniej pewnymi istotnymi cechami,

czego nie podobna na tym miejscu szczegółowo rozwijać i uzasadniać.

Sztuka teatru byłaby więc sztuką wypełniania przestrzeni scenicznej, rozumiejąc przez to nie tylko architekturę scenerii, całą plastyczną stronę dekoracji, ale również wypełnienie jej (czy raczej wypełnianie) odpowiadającymi danej sytuacji przedmiotami oraz działającymi, żywymi, mówiącymi ludźmi (czy postaciami fantastycznymi). Wypełniona przestrzeń sceniczna składa się zawsze z rzeczywistych lub symbolicznych przedmiotów fizycznych, podległych sprawdzalności wzroku, dotyku i słuchu. Zarazem ta wypełniona i ukonstytuowana przestrzeń nie zastyga „na wieki wieków", jak to jest w rzeźbie lub architekturze, ale zmienia się i rozwija w przebiegu czasowym.

Zupełnie inaczej, choć z wielu względów podobnie, przedstawia się rzecz w filmie, dzięki zupełnie innej podstawie konstytutywnej.

Film mógł powstać, a ściślej, otrzymał żywotną podstawę rozwoju z chwilą, gdy dokonany został techniczny wynalazek fotografii ruchu i możliwość reprodukowania tych zdjęć ruchu przez wyświetlanie ich na ekranie. Mówiąc inaczej, kinowy obraz fotograficzny stanowi konstytutywny czynnik filmu. Jako nie tylko podstawowy, ale i niemal wyłączny składnik występował obraz fotograficzny w filmie niemym. Dźwięk w swych trzech głównych typach zróżnicowania — jako szmer, muzyka i mowa ludzka — wiązał się z filmem niemym zewnętrznie, w sposób mechaniczny, przypadkowy i sztuczny. Dopiero „fotografia" dźwięku pozwoliła wiązać go z optycznym obrazem fotograficznym w sposób organiczny. Ale i w filmie dźwiękowym obraz optyczny stanowi w dalszym ciągu element konstytutywny czyniąc film odrębną, autonomiczną gałęzią sztuki.

Widz filmowy, w przeciwieństwie do widza teatralnego, ma przed sobą nie rzeczywistą, trójwymiarową przestrzeń, wypełnianą rzeczywistymi przedmiotami i ludźmi, lecz płaski, biały ekran, na którym pojawiają się i przepływają czarnobiałe (lub kolorowe) plamy. W układach tych plam „wyczytuje" widz filmowy kształty i ruchy przedmiotów, wyglądy i działania postaci ludzkich. „Czytanie" to zresztą jest niemal automatyczne, łatwe i proste, nie wymaga uprzedniej nauki, jak np. przy czytaniu graficznie utrwalonych tekstów literackich. Ten banalny fakt odrębności elementów konstytutywnych teatru i filmu de-

cyduje również o odrębnie modyfikujących się doznaniach odbiorców.

Mówiąc o obrazie fotograficznym, jako konstytutywnym elemencie filmu, należy zwrócić uwagę na jeden jeszcze oczywisty i banalny dla nas dzisiaj rys. Fotografia pojedyncza, statyczna, posiada — podobnie jak obraz malarski — zdolność odtwarzania przedmiotu lub układu przedmiotów w ich wyglądzie rzeczywistym lub zdeformowanym. Fotografia ruchu, prócz funkcji odtwarzania, spotęgowała i uruchomiła szereg innych a istotnych dla filmu funkcji obrazu. Fotografia statyczna chwyta i utrwala jeden zastygły na zawsze wygląd przedmiotu, fotografia kinowa, jeżeli nawet w serii przesuwających się klatek taśmy utrwala przedmiot w spoczynku, odtwarza nie tylko jego jeden zastygły wygląd, ale szereg niezmienionych wyglądów, które dają poczucie trwania przedmiotu. Poczucie trwania przedmiotu potęguje się, gdy zachodzi na tle choćby drobnego ruchu. Możność kombinowania obrazków w ten sposób, że jedne ich przedmioty trwają w spoczynku, a inne są w ruchu, sprawia, że obraz nie tylko coś odtwarza i prezentuje, lecz również coś mówi i wyraża. I tu dochodzimy do sprawy „języka“, o czym wzmiankuje tytuł rozprawki.

Językiem, biorąc najogólniej, nazywamy taki zespół przedmiotów, którymi posługujemy się w funkcji znaków. Znakiem zaś, znów biorąc najogólniej, nazywamy taki przedmiot, który wskazuje na istnienie innego przedmiotu; np. spostrzegany dym jest znakiem, który „mówi“, że należy iść we wskazanym kierunku itp.

W kinowym obrazie fotograficznym funkcja znakowa nie tylko się intensyfikuje, ale i znacznie różnicuje. Dowodzi tego pierwszy lepszy przykład. Widz, dajmy na to, spostrzega na ekranie trzy osoby. Jedna z nich przebija drugą sztyletem, a trzecia, stojąca bez ruchu z wyrazem przerażenia na twarzy, jest bezsilnym świadkiem morderstwa. Nie jest to tylko seria obrazów, które „smakujemy“ ze względu na interesujący układ przestrzenny postaci, na ich dobre odtworzenie, na dobre rozplanowanie plam światła i cienia, na ciekawy rytm przesuwających się działań, ruchów itp. jakości plastycznych. Ta krótka seria obrazów „mówi“ widzowi, że dokonywa się pewne zajście. Poprzednia seria obrazów lub, być może, następna, „tłumaczy“, dlaczego owa nieruchoma osoba stoi jako bezsilny świadek itp.

Krótko mówiąc, opisana schematycznie seria obrazów jest czymś więcej niż tylko układem pewnym jakości plastycznych, zawiera pewną treść, ujmowaną już nie spostrzegawczo, lecz przez rozumienie spostrzeganego materiału. Treść ta w przytoczonym przykładzie wyrażona jest zresztą przez dany, aktualny zespół jakości plastycznych. Ale może być i tak, że seria obrazów wyraża coś, co nie jest bezpośrednio dane przez wzrokową zawartość obrazu. Początek filmu Chaplina *Dzisiejsze czasy* składa się z następujących obrazów: Ekran wypełnia stado owiec i baranów, sunących zbitą, ruchliwą masą w kierunku na widza. „Łabędzia" biel i puszystość runa, uwydatniające się kształty pojedynczych owiec, wydobywające się ze stłoczonej masy rogi, różowe pyszczki, łagodne oczy — wszystko to daje bardzo pociągający swymi walorami plastycznymi obraz. Po paru sekundach obraz ten, bez żadnego przejścia, nagle zmienia się w inny: Ekran wypełnia tłum robotników, również ciasno stłoczonych, płynących zwartą masą, wlewającą się w szeroko rozwartą bramę zabudowań fabrycznych. Ten drugi obraz jest pod pewnymi względami kontrastowo różny od pierwszego: narzuca się przede wszystkim raptowna zmiana kolorytu — puszystej bieli w mocną czerń ubiorów ludzkich. Nagłość zmiany obrazów i kontrast potęgują „grę" czynników czysto plastycznych. W rezultacie jednak treść, którą percypuje widz, nie pokrywa się z bezpośrednio daną optyczną zawartością obrazów. Stają się one złożonymi znakami, które wyrażają coś, co da się ująć w przybliżeniu następującymi słowami: jak bierne i łagodne stado owiec, tak masa robotnicza jest pędzona do roboty w fabryce.

Treść opisanego urywku filmu Chaplina polega nie na bezpośrednio danej zawartości plastycznej obrazów, lecz na tym, na co one wskazują, co wyrażają, a czego bezpośrednio na obrazie nie ma. I tak bywa zawsze, w każdym filmie, który operuje obrazami, odtwarzającymi jakieś przedmioty i sytuacje.

Film nie tylko coś przedstawia, prezentuje, ale również i przede wszystkim coś mówi, wyraża, opisuje lub opowiada, coś, co albo wcale nie zawiera się bezpośrednio w danym materiale wizualnym, lub coś, co zawiera się w nim tylko częściowo.

Gdy na początku mówiliśmy, że konstytutywnym czynnikiem filmu jest kinowy obraz fotograficzny, obecnie to określenie należy zmodyfikować, wprowadzając pozornie drobną, w istocie bardzo ważną dystynkcję: film jest nie tyle sztuką ob-

razów, lecz przede wszystkim sztuką posługującą się językiem wizualnym.

Język wizualny był jedynym językiem, jaki występował w filmie niemym. Z chwilą gdy film niemy zmienił się w dźwiękowy, sytuacja uległa radykalnej zmianie. W filmie dźwiękowym można także mówić o muzyce jako o swoistym typie języka. Pomijamy tę kwestię[1], ograniczając się do sprawy dwóch języków w filmie: języka wizualnego i języka mowy ludzkiej.

Udźwiękowienie filmu stanowi moment głębokiego kryzysu w sztuce filmowej. Kryzys ten polegał przede wszystkim na zderzeniu się tych możliwości, jakie zawiera w sobie sztuka czystego języka wizualnego, z możliwościami, jakie nasuwała sztuka słowa. Film niemy, wydobywając się z powijaków, doszedł do znacznego stopnia dojrzałości. Wystarczy zestawić frapujące publiczność przed pierwszą wojną światową filmy z Maksem Linderem i w kilkanaście lat potem ukazujące się na ekranie filmy Chaplina. Wielkie uszlachetnienie i wzbogacone zróżnicowanie techniki, kompozycji, ekspresji, co pozwalało uszlachetnić i pogłębić analogiczną często tematykę. Konkretnie uwidocznia się ten postęp w następującym choćby szczególe: przesadna gwałtowność mimiki i gestu u Maksa Lindera — prosta, oszczędna gra Chaplina, który wymowę swej gry oparł na zasadzie przeciwnej — na stałej „masce" całej postaci aktora.

Nawet jednak i w tym szczytowym okresie filmu niemego odczuwało się pewne niedostatki języka wizualnego w porównaniu z tym, co mogły dawać utwory literackie, oparte na sztuce słowa. Uzewnętrznionym wyrazem tego poczucia było stosowanie napisów informacyjnych, przerywających strumień obrazów.

Wynalazcy, a prawdopodobnie i ludzie filmu, sądzili, że z chwilą, gdy technika pozwoli połączyć obraz z dźwiękiem, wszelkie niedomagania filmu się skończą. Rzeczywistość, na razie, zgotowała gorzkie rozczarowanie. Pojawiające się wtedy głosy, że udźwiękowienie zabiło film, nie były pozbawione słuszności. Na razie nie umiano sobie zdać sprawy z diametralnej różnicy między językiem wizualnym i mówionym, z właściwego ustosunkowania ich funkcji, tak by wzajemnie się wspierały,

---

[1] Zob. doskonałą rozprawę Zofii Lissy *Muzyka w filmie*. Lwów 1938.

a nie kłóciły. Stąd pierwsze filmy dźwiękowe chętniej podejmowały tematy, usprawiedliwiające wprowadzenie muzyki, a gdy sięgały do słowa mówionego, powstawała kiepska mieszanina teatru i filmu.

Lata pracy i doświadczeń doprowadziły do zharmonizowania tych czynników. Ale i potem, i do dziś jeszcze, jeśli nie popełnia się rażących błędów, to jednak filmy mówione rzadko świadczą o pełni zrozumienia swoistych właściwości obu języków, czego dowodem może być świetna pod pewnymi względami adaptacja filmowa *Snu nocy letniej* Szekspira, dokonana przez Reinhardta.

Szczegółowe omówienie wzajemnego stosunku języka wizualnego i mówionego w filmie, właściwego ich dozowania, sprecyzowanie funkcji, jakie na tle materiału wizualnego może i powinno odgrywać słowo, wymagałyby żmudnych badań nad dotychczasową twórczością filmową, by można było dać pełne sformułowanie tego zagadnienia. Nie ulega wątpliwości, że wszelkie twierdzenia i uogólnienia teoretyczne muszą wypływać z zasadniczej odrębności obu języków.

Każdy system językowy stanowi odpowiadające danym warunkom narzędzie porozumiewania się między ludźmi. Dlatego podstawową funkcją każdego języka jest funkcja komunikatywna. Jednak na jej tle język może spełniać inne funkcje, jak przedstawianie, nazywanie, wskazywanie, wyrażanie. Te funkcje w języku wizualnym występują w innym zestawieniu niż w języku operującym znakami słownymi.

Weźmy przykład. Wypowiedź „koń ciągnie wóz" — bez względu na to, czy jest ona dana w formie napisu, czy w formie znaków dźwiękowych w mowie — ujmujemy w płaszczyźnie rozumienia tych znaków. Z każdym z trzech słów, składających się na to zdanie, wiąże się odpowiednie pojęcie, które w sumie wraz z innymi tworzy znaczenie i sens tej całości komunikatywnej. Czynności, aktualizujące sens tej wypowiedzi, mają charakter intelektualny, pojęciowy. Może się z nimi wiązać, ale nie musi, odpowiednie wyobrażenie. Szczegóły plastyczne tego wyobrażenia u poszczególnych odbiorców treści zakomunikowanej mogą być różne. Ktoś wyobrazi sobie konia karego i wóz drabiniasty, ktoś inny konia białego i wóz, który ma boki z desek. Ilość tych wariantów jest olbrzymia i równa liczbie tych kombinacji, jakich dostarczają rzeczywiste wyglądy konia i wozu. I każde

z tych wyobrażeń będzie zgodne z pojęciową treścią przytoczonego zdania. Ten drobny i pospolity przykład ilustruje podstawową właściwość języka słownego. Język ten komunikuje swą zawartość treściową w schematach pojęciowych. Ramy podanych schematów poszczególni odbiorcy mogą wypełnić różnymi szczegółami wyobrażeniowymi. Schematyczność języka słownego występuje niezmiennie nawet w najbardziej obrazowych momentach utworów literackich. Często razi nas ilustracja malarska jakiegoś fragmentu. Niezadowolenie to pochodzi stąd, że ten sam schemat obrazu literackiego wypełniliśmy inną (a dopuszczalną) kombinacją szczegółów plastycznych, niż to zrobił ilustrator.

Odwrotnie rzecz się przedstawia w języku wizualnym. Tutaj, wracając do podanego przykładu, obraz konia ciągnącego wóz jest nie schematem pojęciowym, lecz przedstawieniem spostrzegawczym, wyposażonym we wszystkie cechy plastyczne. W wypowiedzi słownej, wychodząc od schematu pojęciowego, możemy dojść do obrazu w postaci indywidualnego przedstawienia odtwórczego (wyobrażenia); w języku wizualnym, przeciwnie, od przedstawienia spostrzegawczego — do pojęciowego sformułowania naszego stanu świadomości.

Każdy z tych dwóch języków ma swoje „zalety" i swoje „wady". „Wadą" języka słownego jest jego schematyczność. Dlatego opis językowy, nawet gdy posługuje się bogatą ilością słów, nigdy nie osiągnie tej bezpośredniości i siły tonu plastycznego, co obraz. Pełny, precyzyjny, skomponowany opis jakiegoś zjawiska zajmuje dużo „miejsca" w utworze literackim i nagłe, nie przygotowane przejście od jednego do drugiego opisu niweczy ciągłość utworu. Obraz wizualny da się zamknąć w kilku klatkach taśmy, jest uchwytny w całej pełni treści plastycznej jednym rzutem oka.

Zarówno w mowie codziennej, jak zwłaszcza w języku artystycznym uciekamy się do różnych sposobów stylistycznych, by przełamać ów pojęciowy schemat słowa. Przytoczony powyżej przykład można zmodyfikować w tym kierunku, wyrażając się na przykład: „Zbiedzona szkapa z trudem ciągnie naładowany wóz". Ale i tu nie znika schematyczność. Schemat się tylko wzbogaca w obowiązujące wyobraźnię szczegóły, ograniczając wydatnie jej swobodę interpretacyjną.

Nieuchronna schematyczność literackiego opisu ma jednak i swoje zalety. Znów zwrócimy się do przykładu.

Błyszczą w haremie niebios wieczne gwiazd kagańce,
Śród nich po szafirowym żegluje przestworze
Jeden obłok, jak senny łabędź na jeziorze,
Pierś ma białą, a złotem malowane krańce.

Ten czterowiersz Mickiewicza jest arcydziełem poetyckiego obrazu. Plastyczna jego pełnia, cyzelacja koloru, kształtu, światłocienia, ruchu, wydobycie tonu nastrojowego — nie zostały dokonane przez nagromadzenie obfitej ilości przedstawień. Tych jest tylko dwa: gwiaździste niebo i „jeden obłok". Pełnię plastyczną i nastrojową osiągnął Mickiewicz stosując cały system aluzji, które nasuwają użyte tu metafory, porównania, określenia. Powstaje dzięki temu bogata różnorodność skojarzeń pojęciowych, które nie obciążają wyobrażeń, pozwalają odbiorcy wprost z idealną szczegółowością wypełnić zarysowujące się schematy.

Ten sam obraz, przełożony na język wizualny, bardzo łatwo mógłby ulec zbanalizowaniu. Ale zakładając, że wzrokowy obraz o identycznych elementach przedmiotowych (gwiaździste niebo, obłok) osiągnąłby wysoką wartość artystyczną, jako złożony znak języka wizualnego, posiadałby jednocześnie o wiele mniejszą zdolność wywoływania aluzji pojęciowych. Ta jego „potencja" będzie zawsze „rozproszona" i wieloznaczna.

Tu dotykamy „wady" obrazu wzrokowego jako znaku, który ma coś nazywać, na coś wskazywać, coś wyrażać. Istnieją treści, wyrażone za pośrednictwem słów, które nie dadzą się adekwatnie przełożyć na język wizualny.

Jak puste kłosy z podniesioną głową
Stoję — rozkoszy próżen i dosytu.
Dla obcych ludzi mam twarz jednakową,
        Ciszę błękitu...
Ale przed Tobą głąb serca otworzę:
        Smutno mi, Boże!

Jakich obrazów trzeba by użyć i ilu, jaki trzeba by im nadać montaż wewnętrzny, aby wyraziły treść, którą zawiera ta krótka zwrotka!

Liryka, refleksja, w ogóle treści, które nie dadzą się ująć bez uciekania się do pojęciowej sfery ludzkiej świadomości, wymykają się z objęć języka wizualnego.

Gdyby ktoś z uwag o przeciwstawnym charakterze funkcji języka wizualnego i języka znaków słownych wyciągnął wniosek, że film może podejmować tylko pewne, jemu właściwe tematy, wniosek taki byłby niesłuszny. Film jako sztuka syntetyczna ma nieograniczone możliwości. Posiadał je już film niemy, napotykając zresztą pewne trudności, wynikające z niedostatecznego doświadczenia twórców w posługiwaniu się językiem wizualnym, jako narzędziem komunikatywnym i ekspresywnym.

Zespolenie filmu z dźwiękiem zniosło i te przeszkody. Każdy temat może być podjęty przez film, ale każdy temat musi być pomyślany i przeprowadzony zgodnie ze swoistymi właściwościami sztuki filmowej, tzn. zgodnie z charakterem komunikatywnym i ekspresywnym funkcji języka filmowego. W filmie, jako sztuce syntetycznej, tych języków jest co najmniej dwa (pomijając dla uproszczenia rozważań muzykę). Z tych dwóch języków konstytutywny dla filmu jest język wizualny. I według jego możliwości wyrażania musi być treść tematu kształtowana i przeprowadzana. Język zaś znaków słownych winien spełniać funkcję ,,służebną“, dopełniającą. Nie należy jednak tego rozumieć ciasno i rygorystycznie. Nie musi on spełniać jedynie najprostszych funkcji informacyjnych. Udział języka słownego może być równorzędny z językiem wizualnym. Fala słów może nieść to, co istotne w treści filmu, ale wtedy język wizualny musi być odpowiednio ,,przygaszony“, mniej się eksponować, by nie przygniatać swą bezpośrednią wyrazistością wydźwięku słów i nie rozrywać wewnętrznej jedności utworu.

Związanie filmu ze słowem wywołało wtargnięcie literatury do filmu. Już film niemy, opierając się zresztą przede wszystkim na własnych pomysłach tematycznych, sięgał po pożyczki do powieści, noweli czy dramatu. W filmie dźwiękowym ten modus znacznie się spotęgował. Nie jest to zasadniczo czymś ujemnym, ale stanowi niebezpieczeństwo dla rozwoju filmu, dla oryginalnych, swoistych właściwości sztuki filmowej.

W malarstwie, które ongiś zdradzało silne skłonności ku literaturze (np. u nas Matejko w malarstwie historycznym, Jacek Malczewski z literacką symboliką swych obrazów), już dawno dokonało się właściwe rozparcelowanie zakresu sztuk, oddające co malarskie — malarstwu, co literackie — literaturze. W filmie ten związek z natury rzeczy jest ściślejszy i dlatego mniej rażący w swych konsekwencjach. Bowiem i film, tak jak i utwór literacki, może opisywać, opowiadać, może być liryką lub dramatem. Film i utwór literacki posiadają te same pierwiastki postaw twórczych. Obsuwanie się filmu w ramiona literatury polega nie tyle na przekroczeniu i nadużyciu właściwych danej sztuce środków wyrazu. Wynika ono z nadmiaru tych środków w filmie, co prowadzić może twórcę filmowego do posługiwania się nimi po linii najmniejszego oporu i w konsekwencji do zachwiania ich naturalnej hierarchii.

Skłonność do literackiego ujmowania koncepcji filmu, w całości lub w części, wynika niewątpliwie ze starszeństwa sztuki literackiej, z jej olbrzymiego doświadczenia, jakie narosło od czasów Homera po dzień dzisiejszy. Wynika stąd wreszcie, że każdy nieustannie w swym doświadczeniu życiowym posługuje się językiem słownym w mowie, piśmie i druku (w mówieniu, pisaniu, czytaniu) i stąd każdy człowiek jest w jakiejś mierze „literatem". Muzyk w konkretyzacji swej koncepcji muzycznej musi oderwać się od ujęć werbalno-literackich, bo nic mu one nie pomogą. Twórca filmowy, który ze względów techniczno-praktycznych musi notować zarys swego pomysłu w słowach, co najmniej podświadomie nastawia się na to, że dzieło filmowe jest „tłumaczeniem", transpozycją zawartości znaczeń słownych na wizualne i akustyczne środki wyrazu sztuki filmowej. I tu czyha niebezpieczeństwo literackości.

Za klasyczny przykład takiej „pomyłki" może służyć film *Marsylianka*. Tekst filmu wyraźnie wskazuje na jego „ideę". *Marsylianka* to płomień rewolucji, to dynamika sił rewolucyjnych, które przebiegają całą Francję. Docierając do Paryża, łączą się z tutejszym czynnikiem, zasiliwszy go, wybuchają z nową siłą. *Marsylianka* została więc pomyślana jako symbol entuzjazmu wyzwolonych sił rewolucji. Tego rodzaju pomysł „pasuje" do utworu lirycznego. Poeta liryczny, stosując szero-

kie, nasycone patosem obrazy, zwięzłe rzuty refleksyjne, mógłby w kilkudziesięciu wierszach zawrzeć ten porywający temat. Ten sam zresztą temat można sobie również wyobrazić w ramach powieściowych, gdzie w odpowiednio skonstruowanej akcji, doborze bohaterów można by było w spokojny, epicki sposób wyrazić „ideę“ pomysłu. Autor filmu poszedł raczej po linii koncepcji liryczno-poetyckiej. I tu natknął się na trudności języka wizualnego, który — w przeciwieństwie do języka słownego — nie może w krótkim odcinku zgromadzić takiego bogactwa jednoznacznych aluzji, które by pozwoliły zsyntetyzować w jeden ładunek fabularny materiał faktów historycznych, w szkicowym zarysie objąć wielkie przestrzenie i przebieg zdarzeń, przez proste wymienienie nazwisk ogarnąć bogatą galerię postaci, wydobyć i utrzymać napięcie nastroju. Język wizualny filmu, który zaczyna od przedstawień naocznych, a nie od schematów pojęciowych, musi się w takiej sytuacji rozwlec w „analityczne“ serie obrazów.

W *Marsyliance* jeszcze początkowe obrazy, dopóki kształtuje się ekspozycja i zawiązanie węzła, spełniają swą rolę, wydobywają właściwe napięcie. Następna faza filmu — marsz oddziału marsylskiego do Paryża — już nie rozwija tego napięcia, przeciwnie, gasi je swą ślamazarnością opisowo-narracyjnego toku. Ten sam „rytm“ mają sceny paryskie, rozpryskujące się na szereg anegdotyczno-historycznych fragmentów. Dopiero pod sam koniec filmu ruch i napięcie poczynają wzrastać, ale sceny te, nie mając oparcia w partiach poprzednich, nie tworzą konsekwentnie narastającej kulminacji, lecz pospolity rodzaj fabularnego zakończenia. Film mimo zasadniczego błędu, nie był banalny, miał szereg doskonałych szczegółów, a sam błąd przynosi zaszczyt twórcy (czy twórcom), jako próba oryginalnego, śmiałego pomysłu.

Błędy, których źródłem jest naruszenie hierarchii między słowem i elementem wizualnym w filmie, są bardzo różne i często subtelne. Przedstawienie filmowe *Snu nocy letniej* dokonane przez Reinhardta, dostarcza niejednego przykładu. W pewnym momencie, w scenach między Tytanią i Oberonem, rozbrzmiewają następujące słowa: „Już ciemna noc puściła w cwał swe smoki, a blady świt“... Równocześnie i bezpośrednio po tych słowach w obrazie dokonywują się charakterystyczne

zmiany. Płaszcz, spływający z ramion Oberona, poczyna rozprzestrzeniać się i falować, zajmuje całe tło obrazu i ilustruje owe smoki, które uciekająca noc puściła w cwał. Jednocześnie grupa tańczących elfów (w wykonaniu baletu Niżyńskiej), świecących białością szat i ciał kobiecych, oddala się, wsiąka w ciemne tło. Zaciera się rysunek postaci, rozeznajemy jeszcze tylko rytmiczne ruchy uniesionych rąk, za chwilę i te rozlewają się w białą świetlistą plamę na horyzoncie — to blady świt. Opisane tu obrazy same w sobie są bardzo interesujące, ale co je motywuje? Słowa, które każe wypowiedzieć Szekspir, spełniają funkcję czysto informacyjną. W teatrze szekspirowskim, wobec jego ubóstwa środków technicznych, szczególnie w operowaniu światłem, słowa te były konieczne, by podkreślić zmianę scenerii. Film zmiany tej, zapowiadanej przez słowa, może dokonać z całą realistyczną dokładnością środkami wizualnymi. Wprowadzenie elementu metaforyczno-fantastycznego do obrazu tła, z równoległym zachowaniem tekstu słownego, stwarza w tym momencie przeładowanie, przysłowiowe „dwa grzyby w barszczu", naruszające równowagę synchronizmu tła, akcji i słowa.

Przytoczony szczegół rzuca światło na trudności filmowania Szekspira, gdy się chce zachować równocześnie pełny jego tekst. W tym wypadku utworom Szekspira (zresztą każdemu innemu utworowi), transponowanym na film, grozi „spuchnięcie". Powojenna transpozycja angielska *Hamleta,* gdzie postać głównego bohatera kreuje Olivier, jest tego przykładem. W porównaniu z *Hamletem,* którego można było oglądać przed wojną na ekranach Warszawy, ogromna różnica w pogłębieniu i zróżnicowaniu środków ekspresji filmowej. Przede wszystkim jednak uderza nowa, rewelacyjna koncepcja postaci Hamleta i jego tragizmu, sięgająca głęboko w pokłady refleksyjne tego arcydzieła. Ale treść wizualna jest tak rozbudowana, tak masywna, że swym ciężarem przytłacza właściwą esencję utworu. Boć ostatecznie *Hamlet* to nie akcja, rozpalająca zaciekawienie swymi sensacyjno-fantastycznymi zdarzeniami, to nie obraz epoki dawnej, dający sposobność do rozwinięcia teatralnej pompy, to nie bogactwo niezwykłych postaci, dających aktorom pole do popisowej gry, *Hamlet* to przede wszystkim zawartość refleksyjna i liryczno-dramatyczna dynamika monologów, to

ten „podtekst“ (posługując się znanym wyrażeniem Stanisławskiego) prowadzący w zdumiewające i zawiłe tajniki egzystencji ludzkiej. Swe genialne walory zawdzięcza *Hamlet* przenikliwości słowa, którym Szekspir umiał posługiwać się z takim mistrzostwem. Słowo zaś i perspektywy, które ono wyznacza, są w omawianym filmie przygniatane i gaszone przez treść wizualną.

Ustosunkowanie dwóch języków w filmie: wizualnego i znaków słownych, nie da się ująć w sztywne reguły. Szczegółowe przepracowanie tego zagadnienia na konkretnym materiale rzuciłoby wiele światła i pozwoliłoby na bardziej precyzyjne sformułowania. Szkic niniejszy pragnie to zagadnienie przede wszystkim postawić i zwrócić nań uwagę, jako na zagadnienie centralne i podstawowe dla sztuki filmowej.

W DZIELNICY ROBOTNIKÓW

Dzielnica mrówek roboczych: na ziemi ściany bez kolumn, gzymsów, płaskorzeźb i wzorów, owianych duchem helleńskim, którymi ludzie wytworni, o artystycznym nastroju, a pełnym brzuchu nawykli ozdabiać swoje przybytki, w nierozerwanym szeregu sterczą żółtawe domostwa. Jak gdybyś pluton postawił wytresowanych żołnierzy, którzy spokojnie czekają na krwawy sygnał ataku, patrzą i one w milczeniu na przeciwległe fabryki, grożące rzędami kominów, chmurami dymu czarnego, ognistych iskier kaskadą, poświstem pary, gdy w górę z paszczy żelaznej szerokim, dżdżystym wytryska promieniem; zgrzytami walców, odgłosem młotów, w posępną harmonię łączących ciężkie swe bicia; turkotem wozów o kołach, oprawnych w szyny calowe; sapaniem koni spoconych i tłumem zjawisk niepewnych, bladych, wychudłych, z źrenicą w głębokich jamach ukrytą, z krzyżem złamanym, skurczonych, chwiejnych, jak wątła, samotna gałąź leszczyny w pustkowiu, gdy się jej mroźnym ramieniem dotkną północne wietrzyska. Upiory, trupie szkielety, dla których wielki mściciel, najadłszy chlebem się pszennym, otwiera niebios podwoje; szczęśliwi losu wybrańce, albowiem w przyszłym królestwie złocistych blasków jedyni całować będą promienną suknię Chrystusa, w ekstazie nieopisanej, na wieki zapominając o czarnej sadzy fabrycznej.

Do tej ponurej melodii, dolatującej z dziedzińców licznych warsztatów, by pustym odbić się echem o gładkie mury tych koszar, wesołą przygrywa piosnkę wędrowny o kruczych włosach sabaudczyk. Na dźwięk wrzaskliwy przeciągłych katarynkowych serenad zjawiają w oknach się małych gdzie niegdzie

chude kobiety w brudnych koszulach, zagiętych po łokieć ręki spryszczonej, i grosz rzuciwszy zawity w kawał zmiętego papieru, giną w pomroku izdebek. Zgraja dzieciaków, obdartych, z włosem wijącym się w strąki, z twarzą nabrzękłą — bez świeżych, rozpromienionych rumieńców, rzuca się z krzykiem na zdobycz, aby śród licznych szturchańców, z rąk wydzierając ją do rąk, wsunąć w kapelusz przychodnia. Zżółkłe staruszki, podobne do ostu zwiędłych łodyżek, sterczących smutnie nad rowów stromą krawędzią, ażeby za lada wiatru powiewem paść w tę mogiłę, złamane, siadły na progach. To rękę wznoszą ku skroni zmarszczonej, chcąc nieme, zblakłe źrenice zasłonić od tych rażących promieni słońca, co chyłkiem przez szpary płotów się wciska i martwe, trupie oblicza, jak dla ironii, gorącym pragnie ożywić całunkiem. To się znów bronią natrętnym żądłom owadów, co gęstym obsiadłszy rojem śmiecisko, tędy owędy, jak puchy zwiędłego mleczu, nad stęchłą lekko wzlatując kałużą, wpijają w krew się staruszek. Tam kilka dziewczyn z wyrazem posępnej nędzy na twarzy, o piersi wątłej, zapadłej i o wypukłych ramionach, wraca z dziennego zarobku. Ręce w kieszeniach wytartej, luźnej narzutki snać krwawe ściskają grosze. Tu obok przesuwa cień się kobiety — tam, gdzie społeczni przekupnie ludzkiego mięsa z zawiędłym witać ją będą chichotem: rada, że rzuca ściek jeden, ażeby w nowym, złoconym utonąć ścieku, lubieżną mruczy pod nosem piosenkę w takt katarynki.

Do jednej z ciasnych izdebek, zwróconych okiem w czworobok dwułokciowego podwórka, wciska się blady odłamek niebios błękitnych, nad miastem rozpiętych w kształcie namiotu — górą o barwie fijołka, dołem o krwawych kolorach świeżej girlandy różowej. Lecz nad więzieniem najmitów, lśniących zaledwie skraweczkiem, wciska się blady odłamek i czarne gniazdo robocze oblewa światłem niepewnym, że w tych półblaskach, półcieniach całe to wnętrze grobowcem, a ludzkie trupy sinymi. Na łóżku z desek sosnowych, pomalowanych czerwono akt przedostatni tragedii, którą tysiące aktorów w brudnych płóciennych fartuchach za dwie grywają złotówki: pod przepoconą pierzyną schorzała leży kobieta i ogłupiałą źrenicą uwiązłszy w dymnej posowie, zdaje się nie czuć boleści, która jej piersi rozrywa; zdaje się, żadnych nie słyszeć zgrzytów i świstów fa-

brycznych, które w jaskrawy dysonans złączone z nutą organku, aż do tej smutnej ustroni złowrogą cisną się wróżbą. Tylko gdy mała dziecina, tuląc do zeschłej się ręki umierającej matuli, zawoła łzawo: „o mamo!“, drga i zsunąwszy skroń bladą z poduszki w kratki żółtawe, źrenicą poraża też ciężką, jak gdyby sine powieki cisnęły kule ołowiu, w stronę, gdzie Chrystus na krzyżu, kupiony za grosz ostatni na świętojańskim jarmarku, z zimna umiera bezwładny. Patrz! pod rozpiętą koszulą wklęsłe się łono podnosi i znowu rzężąc opada, jak gdyby blady duch śmierci, wtargnąwszy tutaj z łoskotem maszyn i młotów, z wyziewem śmiecisk, wychodków, przypartych do ścian wąskiego podwórka, ręką żelazną na wieki chciał już przytłumić jej oddech. „Mamo! o mamo, chcę chleba!...“ z błękitnych ocząt dziewczęcia spłynęła gruba kropelka i na zmurszałą podłogę spadła bez echa... „O mamo!“ znowu się budzi z omdlenia i wśród stłumionych wysiłków, podnosząc oko, centnarem wychudłej ręki na wątłym spocznie ramieniu dzieciny i szepcze rzężąc i mdlejąc: „Ojciec powróci“.

Tymczasem w piecach żelaznych, okutych w grube obrzeże, gasną powoli zarzewia, aż je po krótkiej znów przerwie świeże rozpalą zastępy. Tysiąc sczerniałych najmitów przesunie chwiejnym się krokiem do własnych ognisk domowych; gdzie znowu zamiast spoczynku, zamiast ukojeń po trudach znajdują nędzę pożółkłą. Wszyscy wybladli, w podartych i zakopconych łachmanach, wloką się z dziwną apatią. Na kilku tylko obliczach, jakkolwiek zwiędłych w przedwczesnym z głodem i chłodem przeboju, maluje duch się żywotni, wielkiego jutra rodziciel. Niejeden chwilę przystanie i nad zachodem poduma złotego słońca na niebie, które przez okno warsztatu, sadzą i pyłem pokryte, do wnętrza rzadko się wkrada. Jakiś towarzysz z ich grona, z okiem smętniejszym, z obliczem bledszym od innych, zboczywszy w stronę jednego z tych domostw, gubi się w sieni ponurej i w kilka sekund otwiera znaną, ubogą izdebkę. Rzuciwszy okiem na łóżko, odwija chleba bochenek i odkrajany zeń kawał kładzie przed głodną dziecinę. Potem przechylon nad chorą — snać, że zapragnął powstrzymać, zakląć tych rzężeń tłumionych tok przerywany a ciężki, wpija się w wargi jej zblakłe i pomarszczone, i drżące, jak gdyby wyraz ostatni: „ojciec powróci“ — nieznaną, wieczną przykuty potęgą do ust

wypranych gorączką — grozy chciał zostać świadectwem. Pod wpływem ciepła całunku wznosi kamienne powieki i szkliste oko wlepiwszy w oblicza męża i córki, niezrozumiałych wyrazów wyciska kroplę za kroplą. W takt pierś jej rzęży zsiniała, lecz wnet stłumiona nadmiernym słów znikających wysiłkiem, opada w niemej bezwładzy i milknie, milknie powoli... Jeszcze raz jeden się wznosi mocniej, gwałtowniej — snać suma siły życiowej uchodząc, chce pierś rozeprzeć przed końcem — i jęk wydawszy tak głuchy i tak tajemniczy, jak puszczy szelest odległej, gdy wicher w samo jej serce lodową uderzy ją pięścią, na wieki milknie... o, milknie na wieki... On dziewczę tuli łkające do swego serca i rękę zmarłej schwyciwszy w swe dłonie, wpatrzył się błędnie w izdebkę. Wśród huku młotów, śmiertelną kłócących ciszę swym echem; wśród zgrzytu maszyn i świstu, które przed chwilą wprawiła w ruchy zabójcze rezerwa nocnych najmitów, snać widzi szatana śmierci o oczach grających ogniem fabrycznych pieców, o twardym ramieniu, co krzyże mrówek nagina w kabłąk, a żonom i spuchłym dzieciom rzęsiste wyciska krople ze źrenic, aż nad wszystkimi żelazną zatrzaśnie dłonią trumien wieka sosnowe.

A poza ciemną izdebką — za miastem, zdala od wstrętnych śmiecisk, gdzie ludzie w śmiertelnych z głodem i nocą zapasach podnoszą pięści ściśnione, tam! ku milczącym niebiosom, konało słońce powoli, pozostawiając za sobą tysiąc różowych promieni. Po łąk zielonych kobiercu i żyta ściętych pokosach wiją się one wężami i przypełzawszy ku miastu, tu liżą okno barwiste wyniosłych świątyń gotyckich, to znów oplotą ustronnych will marmurowe kolumny. W oknie jednego z tych mieszkań, strojnych w rzeźbione fasady i bluszczu bujne girlandy, siedziała młoda dziewczyna i z wdziękiem cór fabrykanckich, godnym korony lub mitry, tuląc do piersi miluchną psinę o sierści jedwabnej, kładła jej w pyszczek cukierki. A tak jej było z tym pięknie, że wieszcz niejeden natchniony na gołe padłby kolana przed tym nadziemskim zjawiskiem. Wszak nawet jasne promyki, przez gęste cisnąc się bluszcze, kładły ukradkiem całunek na uśmiechnięte usteczka i potem gasły z rozkoszy — gasły do jutra.

ZGASŁO SŁOŃCE

Słońce zgasło, zgasło złote słońce,
Zostawiwszy tylko krwawe ślady
Tam, na stronie zachodniej. Za chwilę
I te znikną, i duch nocy blady
Swego płaszcza całunowe końce
Ponad ziemią rozpostrze. Od wschodu
Do zachodu, od południa ściany
Aż do kresów odległej północy
Ziemia będzie podobną mogile.
Lecz czyż znikną z niej boleści głodu,
Łzy skrzywdzonych i rozjęk sierocy?
Czyż w niej zginie obłuda, siedząca
W ustach możnych, jak szatan wybrany
Z między innych szatanów tysiąca,
By panować bezkarnie i nędzy
Swym szyderczym urągać chichotem?
Wstrętna pycha i ta twardość serca,
Co się cieszy, gdy inni w żałobie;
Co się bliźnich karmiąc krwawym potem,
Jest jak złodziej, jak kat i odzierca.
Czyż te zbrodnie, cierpienia i smutki,
Czyż te nici powikłanej przędzy,
Zwanej życiem, chociaż na czas krótki
Znikną w nocy, we wspólnym tym grobie?

Słońce zgasło, zgasło słońce złote,
A z nim dzienne skończyły się trudy.
Gromadami do swych chałup dążą
Niewolnicy obcych jarzm zmęczeni.
Tygodniową skończyli robotę,
Tygodniowy zarobek w kieszeni,
Lecz na tydzień zarobek czyż starczy?
Jako kruki czarne myśli krążą —
W mózgu jeszcze tysiąc kół im warczy.
Dusza słodkiej nie doznaje złudy,
Serce w cichym nie tonie spokoju,
Choć fabryka za nimi daleko...

Chociaż żony czekają ich w chacie,
Chociaż dzieci przywita ich grono,
Jednak trudno im wytchnąć po znoju,
Trudno patrzeć swobodną powieką,
Trudno w górę wznieść głowę schyloną.
Spracowany odpowiedz mi bracie,
Czyż na szczęście, co ciepłem tak wieje
Od ogniska rodziny, twe serce
Nie zabije radością? Twa dusza
Nie rozpali się rzeźwym płomieniem?
Czyż na uśmiech dzieciny serdeczny
Śmiech po twarzy twej się nie rozleje?
Nie rozleje się pełnym strumieniem
Śmiech pogodny, co wnętrze nam całe
Do najgłębszej głębiny porusza?
Co wykrzesza się skrą po iskierce
I zamienia ją w ogień rozkoszy,
W ogień święty, niezgasły i wieczny?
Tego śmiechu i praca nie spłoszy,
Takie szczęście jak kamień jest trwałe!...

Zgasło słońce, złote słońce zgasło...
I ostatni już obłok różowy
W pył się rozwiał... Przed potęgą zmroku,
Który, księżyc rozpaliwszy głowy
Blady, smutny, jak ostatnie hasło
Tego życia, co żyło daremnie,
Szedł od wschodu przyspieszając kroku —
Przed pomrokiem tym obłok tak ginął,
Jako rozkosz przed siłą boleści,
Gdzie nadzieja, łechcąca przyjemnie
Większym szczęściem, gdy człek już szczęśliwy —
Złudą tylko i marą bez treści...
I czas płynął... ach! czas prędko płynął,
Lecz dla niego nawet bez nadziei...
W chatach dawno znikli towarzysze,
Cichy spokój rozlał się na niwy,
Co dzieliły cukrownię od wioski,
I na chaty, co w jednej kolei

Stoją senne, tworząc łańcuch biały.
On sam jeden przerywa tę ciszę —
On sam jeden ze żmiją tej troski,
Która życie zatruwa i cały
Świat słoneczny zamienia w więzienie;
Która dusze zaśniedza złocone,
Płodzi zbrodnie, bo sama jak zbrodnia —
On sam jeden do domu nie śpieszy.
Po co śpieszyć, gdy za całe mienie,
Gdy za cały zarobek tygodnia
Kilka groszy zaledwie! Czyż żonę
I tych dzieci kilkoro, co płaczą
Bez okrycia i chleba, okryje —
Czyż tę nędzę nakarmi, ucieszy?
Choćby dzieci dzisiaj bez wieczerzy
Spać nie poszły — cóż jutro?... Rozpaczą,
Jak obręczą żelazną ściśnięte,
Prawie milknie, już prawie nie bije
Chłopskie serce. Jako żyto ścięte
Na zagonie we krwi bezwładnie leży,
Tak się kładzie pokos chłopskiej duszy,
Ściętej kosą tej myśli ponurej.
A co jutro? Dyrektor fabryczny
Wypowiedział mu dzisiaj robotę.
Chciał go prosić — lecz czyż prośba wzruszy,
Choćby prośbą jęk był stujęzyczny,
Ze stu piersi płynący potokiem
Takiej skargi, że drżałyby góry
Niebios sinych z żałości i bolu —
Kamiennego czyż wzruszy despotę?
„Trza mi z żyta wyplenić kąkole“ —
Rzekł dowcipnie, spoglądając okiem
Uśmiechniętym z zadowoleń własnych
Na tę z pisma świętego cytatę.
Dziś, co święte, stało się puklerzem
Ludzkiej hańby i ludzkiej podłości;
Dziś oprawca przystraja się w szatę
Kornej wiary, a z Chrystusa jasnych
Niegdyś szczytów nie spływa, by świeżym

Suszyć światłem tę łzę, która gości
Pod powieką nędzarzy, blask złoty.
Krwawy ucisk i wiara to jedno;
Kat i woli tej Bożej poddany —
Jedno. Zbrodniarz, co ziemię tę biedną
Krwią zalewa i śliną sromoty
Plwa na twarz jej Chrystusową, czystą,
I jej synów szlachetnych wybrany
Chór ciężkimi skuwa łańcuchami,
Zwie się synem Chrystusa i w mglistą
Od łez patrząc źrenicę swych braci,
Którym serce sam przebódł, z pokorą
Szepcze gładką: „Pan Bóg z wami!
Poczekajcie.... Kto czeka, nie traci,
Przyjdzie łaska, gdyż wszędzie a wszędzie,
Jak to słońce, co świeci przestworom,
Bożej łaski płomienne orędzie
Wskroś przenika swe światło!...“ Na Boga!
Wiar tysiące, a każda ma zbrodni
Krwawe piętno na sobie. —

„Za twardą
Tyś opoką, by na takim łanie
Posiać ziarno pokory! Tam droga!
Idź! i w rzece ochłodź głowę hardą
Albo stryczkiem wznieś się jeszcze wyżej.
O, zapewne, towarzysze głodni
Podżegacza nie będą żałować,
Który chleb im odebrać chciał zmową“.

Jeszcze prosił i błagał: „O, Panie!...“
Może prośbą gniew jego uśmierzy,
Chciał po rękach i nogach całować,
Lecz na prośbę miał w kiju gotową
I ostatnią odpowiedź... Cóż czynić?
Jakie jutro go czeka? U ludzi
Ten podżegacz nie znajdzie roboty...
Lepiej umrzeć... A żona? a dzieci?
Żona, dzieci będą jego winić
O swą nędzę; tak zaś litość wzbudzi

Ich sieroctwo; zresztą rzeczą gminy
Dbać o wdowy i dbać o sieroty.
Lepiej umrzeć... Ach! ten miesiąc świeci
Tak łagodnie, pełen takiej ciszy,
Takie światło rzuca na tę wodę,
Na pas rzeki, pas długi i siny,
Że aż serce w piersi lżej oddycha.
Lecz czyż Pan Bóg jego żal usłyszy?
Choć tak cicho? Nie słyszał, gdy młode
Jeszcze serce rwało się z rozpaczy
Na ból ludzki, i dzisiaj, gdy cicha,
Własną nędzą przytłumiona płynie
Jego skarga, nie usłyszy pewnie...
Lepiej umrzeć...

Słońce dawno zgasło.

Ponad sennym, cichym, ziemskim globem
Tylko miesiąc, który swoje hasło
Wziął od słońca, swoją drogę znaczy
Blasków śladem, co powoli ginie;
Tylko miesiąc patrzy twarzą rzewną
I łzy niby srebrzyste wciąż leje
Nad tą rzeką, nad błękitnym grobem,
Co dziś zamknął zwykłe ludzkie dzieje.

PRZYPIS WYDAWCY

Utwory Jana Kasprowicza *W dzielnicy robotników* i *Zgasło słońce* pojawiają się w druku bodaj po raz pierwszy. Twórczość Kasprowicza była przedmiotem sumiennych poszukiwań bibliograficznych, które prowadził najpierw — zdaje się przy współpracy poety — Ludwik Bernacki (1912), uzupełniał z kolei Kazimierz Czachowski (1929). Żaden z bibliografów Kasprowicza nie wymienia tych tytułów i tekstów, ogłaszanych dzisiaj z rękopisu autora.

W dzielnicy robotników napisał Kasprowicz w r. 1885 i przesłał do redakcji *Przeglądu Tygodniowego* w Warszawie. Adam Wiślicki, redaktor *Przeglądu Tygodniowego,* potwierdził odbiór utworu w liście z 29 października 1885 słowami: „Szczególniej mi się podobał obrazek *W dzielnicy robotników* — ale czy przejdzie?“. Wątpliwość była uzasadniona: cenzura cesarska w Warszawie nie zgodziła się na ogłoszenie drukiem fragmentu.

Datę napisania *Zgasło słońce* ustala znowu korespondecja Kasprowicza z Wiślickim. W liście z 10 lipca 1887 Wiślicki pisze: „*Zgasło słońce* odebrałem i drukować będę“. Musiały jednak i tym razem zajść przeszkody wydawnicze, skoro *Przegląd Tygodniowy* nie ogłosił wiersza.

Kasprowicz cenił sobie oba utwory, mimo niepowodzenia, jakie spotkało je w redakcji *Przeglądu Tygodniowego.* W brulionie poetyckim, na którego wyklejce znajduje się data „1888“, poprawiona później przez autora, zgodnie z treścią notatnika, na „1888/99“ (Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, rękopis 5961, z daru Bolesława Wysłoucha), Kasprowicz przepisał odrzucone fragmenty, pragnąc ocalić je od zniszczenia. Wśród twórczości z lat 1888—1889, kreślonej i wyraźnie brulionowej, teksty *W dzielnicy robotników* (s. 128—132) i *Zgasło słońce* (s. 116—118) wyróżniają się od razu jako staranne czystopisy. Kasprowicz przepisywał utwory z jakichś wcześniejszych brulionów czy notat i dlatego nie postawił przy nich dat dziennych ani rocznych, jak przy innych wierszach w notatniku.

Formalnie oba teksty stanowią próby rytmizowania prozy, charakterystyczne dla poetyki Kasprowicza. *W dzielnicy robotników* autor przepisał właśnie „prozą“, jakkolwiek spostrzegamy od razu, że proza ta układa się w szeregi rytmiczne. Mimo to wydało nam się rzeczą słuszną uszanować grafikę poety. Obie wypowiedzi stanowią dokument ideologii społecznej młodego Kasprowicza, przyjaciela proletariatu, pisarza związanego bardzo silnie z ruchem socjalistycznym. Nie wychodząc w tym komentarzu poza konstatacje oczywiste, wydawca pragnie skierować czytelnika, poszukującego szczegółów, do obszerniejszej swojej rozprawy *Jan Kasprowicz we Wrocławiu, 1884 — 1888,* przygotowywanej obecnie do druku, m. in. na podstawie papierów Kasprowicza w Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich.

Tadeusz Mikulski

CZTERY PARY POŃCZOCH

Nieśmiertelniki różowe jak miękkie ucho
Mojej pięknej żony,
Patrzcie, patrzcie, co tu się dzieje!

Przeciw czasu nagłym podmuchom
W wieku zmiennym i roztargnionym
Jedna rzecz trwa i budzi nadzieję.

Oto przemijają epoki
(Nasze życie już zna ich cztery).
Plamy świata: eksplozje wśród gwiazd.

Warkocze wiru, nie kroki
Przybliżają nas do bariery,
Za którą się kończy czas.

Ale jedna rzecz jak struna prosta
W tym koncercie swoją nutę gra,
Że za śmierć, myślisz, jej interferencje pójdą:

Nad wszystkimi rzekami, po wszystkich mostach
Ściga ciebie wciąż zawzięta miłość ma,
Która zdaje się, że nie jest bujdą.

A skąd pewność — gdy tak kruche jest ciało,
Kiedy czasu płomień szumi w ciele,
Drżą miłosne anody-katody.

Dwanaście lat — to niemało!
Jakże nazwać takie wesele?
Dwanaście lat — spiżowe gody.

Jeszcze z miedzi przejrzystej twe włosy,
Jeszcze z niklu moje spojrzenie,
Jeszcze strumień co nas związał grzmi,

A już brzęczą niesłyszalne ultra-głosy,
Czas na próbę na ultra-scenie:
Szmer wieczności fermentuje w krwi.

Zanim srebrne wesele nas zmusi
Do nowego bilansu spraw,
Jakiż dar najgodniejszy dać można?

Za wędrówki wiernej tych lat tuzin,
Za ten spokój jak dobry staw,
Za niepokój jak puszcza groźna?

A no jeszcze na życia wędrowanie,
Na twe piękne nogi biegnące,
Przyjm pończochy jako mą ofiarę.

A że razem prowadził nas taniec
W tych wędrówkach przez ziąb czy słońce,
Więc dla każdej ze stron świata — weź pończoch parę.

Tak się dba, żeby przyjaciel był uzbrojony,
Żebyś mogła po ziemskiej przestrzeni
Taką drogę wybierać, jaką chcesz,

Lecz są jeszcze i inne strony:
W górę, w dół, do pełnych blasków i pełnych cieni,
Lecz tam tylko muzyka lub wiersz.

Z POEZJI FRANCUSKIEJ

LOUIS ARAGON

SPOTKANIE WIECZNE

Przeciw wiatrom przemożnym piszę nieulękle
Dla tych którzy żaglami są co wiatr wydyma
Mocniejszy on jest i rozczerwienia węgle

Moja miłość historii w kroku swym dotrzyma
Piszę przeciw wiatrowi przemożnemu teraz
Są co chleba przyszłego nie widzą oczyma

Wśród płowych zbóż a dla mnie wszystko się otwiera
Przechodzisz mając w oczach niebios jasność całą
Tramwaj który wyrusza wciąż ciebie zabiera

Przeciw wiatrom przemożnym pochmurnym nawałom
Piszę jak chcę źle temu czyj się słuch przygasza
Jeżeli śpiewać kłamać w złej grze mu się zdało

Nie ma miłości która nie byłaby nasza
Ślad twych kroków wskazuje mojej drodze stronę
I ty nie żadne słońce dla mnie dzień ogłaszasz

Rozumiem słońce w ciepło twoich rąk wtulone
Słońce bez ciebie życiem którym losy grają
Słońce bez ciebie wczoraj jutra pozbawione

Ty mnie porzucasz co dzień w tych co się rozstają
Nasza miłość jest w oczach co płaczą za stratą
Nasza miłość ulica w której się błąkają

To nasza miłość to ty gdy w ulicy zator
To ty gdy pociąg odszedł i serce pęknięte
Rękawiczka zgubiona rękawiczce bratniej

Ty jesteś wszystkie myśli wstydem ogarnięte
Ty jesteś w na odjezdnym poruszanych chustkach
I ty jesteś gdy znikasz na deskach okrętu

Ty jesteś płacz przeciągły bełkotania w pustkach
I na progu wieczorem wyznania bez słowa
Szept który się śpiącemu wyrywa na usta

Uśmiech niespodziewany firanka widmowa
W krytym dziedzińcu szkolnym głosy dzieci obok
Raz dwa trzy w dali echo liczą wciąż od nowa

W noc na dachu gołębi gruchanie i chrobot
Skarga więzień i perła nurków nieostrożnych
Wszystko co każe śpiewać i milczeć jest Tobą

I ciebie wyśpiewuję WRAZ z wiatrem przemożnym

PAUL ELUARD

MOJA MIŁOŚCI

Moja miłość żeby wyrazić moje pragnienia
Połóż twe wargi na niebo twoich słów jak gwiazdę
Twoje pocałunki na noc żyjącą
A ślad twoich ramion wokół mnie
Jak płomień na znak zwycięstwa
Moje marzenia są z tego świata
Jasne i wieczne

A kiedy ciebie nie ma
Marzę o śnie marzę o marzeniu

CELEM POEZJI POWINNY BYĆ PRAWDY PRAKTYCZNE

Moim wymagającym przyjaciołom

Jeżeli wam mówię że słońce w lesie
Jest jak brzuch który w łożu się oddaje
Wierzycie mi pochwalacie wszystkie me pragnienia

Jeżeli wam mówię że kryształ deszczowego dnia
Dzwoni zawsze w lenistwie miłości
Wierzycie mi przedłużacie czas kochania

Jeżeli wam mówię że na gałęziach mego łoża
Ptak uwił gniazdo który nigdy nie powie tak
Wierzycie mi podzielacie mój niepokój

Jeżeli wam mówię że w nurcie strumienia
Obraca się klucz rzeki na wpół otwierając zieloność
Wierzycie mi co więcej rozumiecie

Ale jeżeli opowiem po prostu moją całą ulicę
I mój cały kraj jak ulicę bez końca
Nie wierzycie mi już idziecie na pustynię

Bo wy idziecie bez celu nie wiedząc że ludzie
Muszą być złączeni mieć nadzieję walczyć
Aby wypowiedzieć świat i żeby go przekształcić

Jednym krokiem serca porwę was za sobą
Jestem bez sił żyłem żyję jeszcze
Ale jestem zdumiony że mówiąc was zachwycam
Kiedy chciałbym was uwolnić żeby stopić was
Tak samo dobrze z algą i trzonem zorzy
Jak z naszymi braćmi którzy światło wznoszą

JEAN MARCENAC

ONI

Kiedy oni zapinają swoje płaszcze
Zimny wiatr przechodzi po naszych salach
Kiedy oni zapinają swe pasy
Dzwonią klucze naszych więzień
Kiedy tupią ich podeszwy
Nasze głowy opuszczają się ze wstydu

Jedna jest tylko rzecz czysta między nimi i nami
Ta dłoń która ich ukarze

LÉON MOUSSINAC

OSTATNIA JESIEŃ

Palmy się nowe znowu złocą
Nie ocierajcie ze krwi murów
Kamieni nie zmywajcie po co
Obalać drzewo to na którym
Wisi sznur powieszonych i zorze migocą

Okrzyki wiatry liście martwe
Wołania oszalałej ciszy
Żegnania u bram więzień twarde
Słowa wzbronione towarzyszą
Nam a to wszysto przeżyć było warto

I trzeba by ofiary dały
Zwycięstwa które czasy niosą
Jesieni słodkiej jak migdały
Przyszłości uczynionej z wiosen
Wszystko co nami włada jest z naszego ciała

Zabrania nam wspomnienie konać
Trwałe i mocne jak bohater
Którego opłakuje żona
Lecz mści żelazną ręką za to
Tam gdzie gołębie zimą spoczną życia płoną

Krajobraz zna melodie które
Drżą nim na świecie się rozpalą
Ach jak ciężarem swym marmury
Zalewa czarna woda żalu
Co wymarłych wulkanów pozapładnia góry

GEORGES PILLEMENT

NA TEJ PUSTYNI

Na tej pustyni usłanej porozrzucanym ścierwem,
z wielkim białym koniem nieruchomym,
z dużymi jaszczurkami na wpół zagrzebanymi w piasku,

na próżno cię szukam. Ani to ramię, ani ta pierś,
ani ten pęk włosów na połowie czaszki
nie należą do Ciebie, ale jesteś może
tą kobietą, która jęczy w głębi sutereny.

Wtulony do krat okienka odróżniam w świetle księżyca
jej uda oplatające tors mężczyzny
i skręca mię ból, odwracam się powoli,
wznoszę ramiona do księżyca
tłumiąc skargę zazdrosną, która przeszywa mi serce.

NA KRAWĘDZI ŚWITU

Na krawędzi świtu głos kobiety szepce:
kocham cię, zabrałeś mi duszę.

Płyta grobowa się podnosi,
Zjawia się popiersie kobiety.

— O ty, o której myślałem, że już umarłaś...
Ale pada i okrzyk gniewu:

— Inni brali twe ciało.
Ona odpowiada: Czy to się liczy.

Patrzy z niedowierzaniem na swój uśmiech i swe ramiona,
pyta siebie: Czy to się liczy.

Potem zamyka swe oczy i jego miłość
wskrzesza go nieskalana.

Przełożył z francuskiego JERZY ZAGÓRSKI

HEROLD

1

W oknie bladobłękitnym, śród północy chmur, w marcowym przemienieniu zaświeciło słońce szeroko na dwie strony. Zaraz stanął wiatr. Dużo okien rozbłysło w kamienicach Pragi dookoła Floriana, dużo tonów dudniąco ruszyło po moście krokami i kołami zbudzonego ruchu, skroś nad Wisłą, spiżową w tej chwili na dole, ciemno płynącą w palcowaniu fal, drobnych w mokrości.

— Tak nagle i wszędzie tyle tego wszystkiego! — pomyślał ciągliście pod wodniacką granatową kapitańską czapką Zbigniew Witayski, jeszcze poglądając ze Zjazdu w dół. Dużo kamieni migotało na raz w bruku przybrzeżnym, dużo żelaznych rur, prętów i sztab podrygiwało dźwięcząc w kolei furgonów, a z naprzeciwka czterej chłopcy na raz wybiegali spod mostu.

Nikt go nie wołał. Rozszerzone oczy patrzą jak na wspomnienie. Przecież musiał widzieć w Płocku, w szpitalu w łóżku, jak marę nad twarzą, widok tej chwili. Jest zdrów. Jest w Warszawie. Stoi na Zjeździe jak pośrodku świata, a z lewej strony jakby w sercu buczy dużo tramwajów na moście Kierbedzia, a z prawej strony w dole, jakby tuż pod ręką, włączony w szarą przystań, biało w słońcu świeci cienki i długi statek „Lenartowicz"...

Już cały obraz, spełniony jak życzenie, i właśnie teraz, w mruganiu tych chwil. Na obrazie świat jest wielki z Pragą pod chmurami i z Wisłą w słońcu, a kapitan Witayski jest chudy, czuły i niemy w tym wszystkim. Aż boleśnie przejmuje się tym wszystkim. Widzi i słyszy dookoła, prócz samego siebie, jak-

by był i nie był... Tak mało brakowało wtedy w łóżku w Płocku, na termometrze może jedna kreska, jakiś jeden ruch noża na sali przez sen... Śnił się powrót do życia, dzwoniący Warszawą, a oto sen się spełnia.

Słońce znów ciemnieje. Pod nagłym wiatrem wstają fale z Wisły, krągłe i twarde jak głowy śród ramion, w śpiesznym pochodzie wielu nagich ciał, pod deszcz, w dal północną coraz ciemniejącą. Na tych falach „Lenartowicz" zostaje w obrazie jeszcze chudszy i bielszy, wdzięcznie odchylony, z grubą przystanią na linach przy brzegu. Ale kapitan teraz go nie widzi. Idzie pod deszczem, nie patrząc, nie słysząc, zaraz dojdzie zwyczajnie, jak tylekroć dawniej, do placu Zamkowego.

Myśli jakby z żalem, że oto człowiek wydarty chorobie, ocalony od śmierci, znowu żywy i silny, powinien by zapłacić daninę w podzięce albo postawić świetne picie w knajpie, na zdrowie, dla przyjaciół i dla tych lekarzy, którzy go ratowali. Dziesięć dni dziś mija, jak w Płocku ze szpitala wrócił do Majkowskich, do swojego pokoju. Przecież nie jest skąpy i przecież wszyscy razem szczerze się cieszyli, że wrócił zdrów. Majkowska z dzieciakiem na ręku, młoda Kępalska, stara Biberowa, Majkowski, Rusociński, przy stole pod lampą, a razem on, kapitan, niby swój od dawna, a właśnie jakby nieswój, wcale nie serdeczny, tylko kutwa, samolub i stary kawaler...

Warszawa, kroki po kamieniach, deszcz marcowy w same oczy, nagła wdzięczność w sercu. Dopiero teraz, gdy skręca w Podwale. Ach, zanosi się z wdzięczności tutaj w bramie, a po schodach podbiegając dyszy młodo, cały w ciarkach, gotowy do lubej nadziei, że pani Katarzyna o tej porze w domu będzie sama, wesoło, obficie i czule, tylko dla niego.

Wesołą panią Trościanecką, bo najpierw była wesoła, poznał kapitan Witayski przed niespełna rokiem majową nocą, na warszawskiej wodzie, łyskającej lusterkami wczesnych gwiazd w wiklinie wśród cichych pisków ptasich. Od brzegu do brzegu zygzakami nurt kręcił coraz głębiej w noc. Blisko jechała pani Trościanecka, więc na stojąco, na „Lenartowiczu", na mostku w górze, przy kole sterowym, od razu rozgadana przyjemnie i śmiesznie, że do Nowego Dworu, owszem, właśnie tak, do jedynego syna Felka, chowanego u ciotek. Właśnie sprzedała ma-

gle, właśnie się przeniosła z dalekiej Pragi blisko na Podwale, gdzie ma na drugim piętrze dwa pokoje z kuchnią, więc jeden do podnajęcia. Lecz kobiet nie lubi, małżeństwu z dzieckiem wołałaby nie, a mężczyzny samotnego pewnie by się bała.

Reflektor białym światłem szeleścił w wiklinie, matros Kocur w czarnej wodzie coraz topił krąg i wołał, że osiemdziesiąt, że sześćdziesiąt pięć, a statek szedł i dyszał, śpiesznie, dojmująco, w maju tej nocy. Miała jasną twarz w wiejącym mroku, miała jasne ręce w zapachach topoli, pary i smoły, wody i oddechu...

Raz i drugi nagle spojrzał na jej duże usta, na oczy rozświetlone, na leciutki dreszcz w rozchyleniu na czole jasnych brwi spokoju. Zaraz oddał sterowe koło Marcinowi, a panią grzecznie prosił najpierw cieniem schodów z mostka na pokład, potem między ludzi, na oczach kontrolera, którym wtedy był młody ważniak, Bęclewicz. A potem, z pokładu po jasnych schodach znowu w dół, do kajut... Żeby adres zapisać tamtego Podwala, bo inaczej się zapomni!

Gdy na klucz zamykał drzwi swej kajuty, pani cicho, ledwie, pytała o lusterko. Chciała zdjąć kapelusz. Więc zaświecił żarówkę, ale zaraz zgasił. W okrągłym oknie pluskała przeciągle woda i noc... Pani chciała wysiadać w swoim Nowym Dworze, kiedy był już Wyszogród, cały w białym świcie. Więc pojechała dalej, noc w noc i dzień w dzień, aż do samego Tczewa... Więc potem z powrotem. Bęclewicz zaraz wiedział, matrosi się śmiali, gdy kapitan chwiejąco wyłaził na pokład, a Skalska-bufetowa przy pierwszym obiedzie krzyczała do Janiny: — Więcej makaronu dla pani Nowodworskiej!

O tym musi się myśleć, o tych pierwszych dniach tamtego maja, gdy teraz ręka z dzwonka opada na klamkę na drugim piętrze w Warszawie na Podwalu i gdy oczy się mrużą przed otwarciem drzwi...

— To ja! — grubo mówi kapitan i grubo zamyka oczy.

— To pan?

— No, jakże...

— Panie Zbyszku! Ależ panie Zbyszku!

— Nie jesteś sama?

— Owszem... — i zaraz ma w głosie tę swoją bliskość wesołą i kpiącą, a zaraz czułą, ciepłą jak pieszczota.

Katarzyna Trościanecka szczerze ucieszyła się, na pewno! Bo jeszcze w przedpokoju, ciasno w ramionach kapitańskich objęta uściskiem, jeszcze nim otworzył oczy, dała mu całować ciepłe łzy na policzkach. Miał jej dużo od razu, miał jej pełno w rękach, tak jak chciał, jak był głodny. Duża była, pełna, zaciszna w cieple, znajoma w zapachu, wdzięczna w tych łatwych łzach gonionych śmiechem, bo oto, odwracając całowaną twarz, już chwyta, już tarmosi miękkimi palcami nos kapitana i już się trzęsie w piersiach i w udach od drobnego śmiechu:

— Nie zapomniałeś? Tam chodź, pokaż się! Łepek ci schudł i zmarniał beze mnie, beze mnie... — i raz jeden długo, mocno, pełnymi ustami, pocałowała kapitańskie usta.

Otworzył oczy. Ciągle w przedpokoju. Zobaczył twarz kochaną, płaską urodziwie, dobrą w uśmiechu, darzącą spokojem szerokich łuków brwi na ścianie czoła, jasnej i czystej. Była cała wsiowa, zwyczajnie babska spod Nowego Dworu, jak te w chustkach, wielkie, tęgie, rzędem na pokładzie nad targiem kur i gęsi w koszykach i w skrzynkach. Może ją kochał właśnie za jej zdrowie, bujne i harde, przymilne i tkliwe w śmiechu dojrzałych warg, rozpiętych pełno nad miłą tajemnicą smaku i oddechu wesołej kobiecości.

Uwija się przy niej, jeszcze rękami, jeszcze po sukience, sam długi, chudy, na wysokich nogach, ciągle niższy i wyższy, bo nogi w zawiasach łatwo się gną, składają, by nagle na prost znowu w górę urosnąć. Zajrzał przez jej ramię i ucieszył się raz jeszcze długim nosem w drzwiach i przymrużeniem siwych oczu:

— Więc nie wynajęłaś? Nikt nie mieszka?

— Nie chciałam! Teraz sypia Felek...

— No to świetnie... Kanapa! Ależ to cudownie! Więc dalej mam swój pokój?

— I miałeś, i masz...

— No to chodźmy!... — znowu niższy, z ramieniem jak w tańcu, wdzięcznie panią prowadzi dokoła stolika, nareszcie na kanapę. Ale siada sam.

— Nic z tego, panie Zbyszku!

— Nie rozumiem ciebie...

— Tak już jest i tak będzie!... — zwyczajnie, po prostu Katarzyna Trościanecka odmawia pieszczoty. Bez cienia złośli-

wości i bez śladu łez. Stoi dalej pogodna, nieledwie wesoła, gdy mówi prosto i mocno, żeby raz z tym skończyć:

— Tak sobie poprzysięgłam... Panie Zbyszku, nigdy! Ani dziś, ani nigdy! Mam wielkie nieszczęście... Marnuje mi się Felek.

— To on tutaj jest?

— Jak sypia, to i jest!

— Nie rozumiem ciebie... Co on takiego robi? Nie uczy się? Wynosi?

— Ja bym nawet wolała, żeby był złodziejem...

Miał nie widzieć seledynu tych ścian. Miał nie słyszeć budzika na stoliku. Mieli być tylko oboje dla radości. Właśnie w tej chwili mogło dziać się wszystko na pluszowej kanapie, z deszczem za szybami... Kapitan mruży oczy.

Jakby nie nalega, lecz i nie poważnieje. Jest trochę osłabiony, jeszcze po chorobie, a równocześnie przecież właśnie pełen ochoty męskiej. Zresztą, ma za sobą już niejedno zwycięstwo, więc zna smak doświadczeń, smak podniecający, mnożący siły. I wreszcie, choć z rodziny wcale nie wodniackiej, jednak od dawna żegluje po Wiśle, od chłopaka obcuje z niespokojnym nurtem, który niedarmo jest zwany „samicą“ dla swej zmienności w zygzakach kierunków, dla swych trudności śród piachu i prądów, i dla wszelkich innych przeszkód znanych w locji rzecznej. Przy wódce Pod Retmanem warszawskim, przy piwie u Dittmana w Toruniu, w poważnej komitywie, w towarzystwie męskim kierowników agentur, szyprów, kapitanów, pan kapitan Witayski przecież najbywalej zawsze umiał powiedzieć o kobiecych dziwnych powabach i dziwnych wstrętach...

Ten pokój zawsze był wstrętny. Ciemny i zimny. Kanapa jednak jest miękka! Można położyć nogi, a także głowę oprzeć i oczy przymknąć, jakby trochę cierpiąco nad ostrożnym, przyczajonym uśmiechem:

— Tak sobie poprzysięgłaś, że ze mną już nigdy... A z kimś innym? Czy także nigdy?

Spotkali się bronią w oczach, jakimś orężem we wzroku. Dobre było pytanie! Katarzyna milczy. I dopiero po chwili wzrusza ramionami, jakby chciała powiedzieć, że cóż znaczy

Chrząchol, Wincenty Chrząchol... Dla niej tyle wart, co splunąć pod podeszwę!

Ale znowu po chwili, mrugając w okno pochmurne, mówi już coś innego:

— Z kim co złego zrobiłam, nie tak jak potrzeba, to temu się odwdzięczę... Ten Chrząchol, na przykład, posadę mu znalazłam, od Nowego Roku pracuje sobie w kryminalnej policji i pewnie się ożeni, jeszcze nie wie z kim... A pan myśli, panie Zbyszku, że ja pana puszczę i opuszczę, tak sobie, z pustymi rękami? Pana także ożenię!

— Mojaś ty łaskawa!... No dobrze, dobrze, co ze mną, to ze mną, może sam się ożenię, bez twojej pomocy, bez niczyjej pomocy... Ale ty, co z tobą, ty z nikim nigdy? Pomyśl, co za szkoda!

Nie chciała się roześmiać. Popatrzała obco. Znów zaczyna o Felku, przysiada na krześle...

W tym pokoju, jak dawniej, były stare drzwi, ledwie gdzieś ze śladami białego lakieru, i taka sama była futryna okienna, i takie samo krzesło, kiedyś malowane całe biało, dla kuchni. A stolik jest ciemny, zakryty brudną serwetką pod budzikiem, a na ścianach srebrne gwiazdy lśnią na seledynie...

Nic z tego! Pan kapitan nie może i nie chce słuchać tych wszystkich bredni, jakie znów o Felku powiada Katarzyna mrugając do okna. Że Felek to, że Felek tamto, że jakieś chłopaki, że jakiś majster fabryczny na przedmieściu, Alojzy Ryk... Pan kapitan cicho wstaje, krzywi się pod nosem, prostuje długie nogi i śmieje się w głos:

— Jesteś głupia, moja droga! Daj mi święty spokój ze swoim Felkiem! Bo cóż on ma ze mną? Nawet go nie widziałem...

Także wstała. Oboje puchną naprzeciw. Jej wsiowe oczy robią się groźne od okna, od ponurości za oknem, gdy mówi prędko ze złością:

— A właśnie, że ma z tobą mój Felek, ma wspólnego, ma! Ty także mogłeś być panem, a jesteś ćwokiem na Wiśle!... Tylko, żeś ty sam winien, a mój Felek przeze mnie... Bo się z tobą i z innymi łajdaczyłam jak świnia, zamiast o nim pomyśleć, o jego przyszłości...

To powiedziawszy siadła. Takie łzy kochanki padają w samo serce. Tutaj, na kanapie, zamiast cieszyć się łapczywie, pan kapitan więdnie, otulając spłakaną głowę swojej pani obiema dłońmi na sztywnym granacie nowego garnituru. Cholera, psiakrew, w takim uścisku stygnie człowiek gorzej niż na wietrze i w deszczu!

Ten nowy garnitur we wrześniu kupił, właśnie od Chrąchola, od jej kochanka. Parę razy włożył, bo rozchorował się już w listopadzie na wrzód w żołądku, mija pięć miesięcy... No i brawo żołądek! Nawet w tym objęciu nie boli pod naciskiem łokcia Trościaneckiej. Bo był mądry i bał się. Lekarzy posłuchał, od Majkowskich do szpitala zapłacił dorożkę, wódki w szpitalu nie pił, choć mu przynosili i z warsztatów, i z przystani, i z Radziwia z portu...

— Pomyślimy, moja pani, moja Trościanecko, coś wymyślimy, tylko nie płacz, nie płacz! Jak człowiek się namyśli, to zawsze wymyśli...

Myślało się tak dobrze, tak czule, w szpitalu w łóżku! A już najmądrzej nocami, samotnie, gdy spali inni. Więc zachorował jakby dlatego tylko, żeby móc myśleć... O ukochanej siostrze Aurelii, która skończyła w samobójstwie, o bracie Danku, którego prawie nie zna, nawet o ojcu, nawet o matce i o panu Pokońskim...

— Z tego nic, panie Zbyszku! Nic pan nie wymyśli! Może ja mało razy mówiłam do Felka...

— Zaraz, zaraz, moja miła, moja Trościanecko, jeszcze, jeszcze, na pewno poradzimy coś, i będzie znowu dobrze...

I kapitan myśli. Z zegarkiem na lewej ręce. Dochodzi czternasta. Ten zegarek w lipcu kupił, także od Chrąchola... Już byłoby po wszystkim, a teraz wygodnie, nakryty swoim paltem, mógłby pospać-dospać do samego wieczora. Ma odjazd o dwudziestej trzeciej z minutami, ale trzeba być na statku na godzinę przed, żeby posłuchać, co mechanik skarży na palacza, wciąż o tym węglu...

Już dość! Już niemożliwe! Strasznie ciężko siedzieć tak w bezruchu i tak ciągle w tym samym uścisku takiej grubej Trościaneckiej, i jeszcze płaczącej, i jeszcze musieć myśleć o tym jej chłopaku, którego po co ona zabrała od ciotek z No-

wego Dworu?... Siedziałby tam sobie, a tymczasem tutaj słodko byłoby po wszystkim!

— Już nie płaczesz? To świetnie! Trochę zwolnij, jeszcze, nie, ja chyba pochodzę... Coś jakby mi świta! On po szkole powszechnej? Ile on już ma?

— Będzie miał osiemnasty...

— Oho, taki stary?

— Wcale nie stary! Dziewiętnaście miałam, jak przyszedł na świat...

— Kochanie, kochanie, ja o nim, nie o tobie, ty jesteś najmłodsza!

Już wstał, by chodzić po pokoju, lecz znów się rozrzewnił. Widok jej na kanapie znowu działa inaczej, niż objęcie i uścisk.

— Słuchaj, moja miła, siądź sobie prosto, sukienkę obciągnij i posłuchaj uważnie! Chciałem coś powiedzieć...

Poszedł do okna. Osiemnaście lat... Widok chmurnego nieba ożywił w pamięci nagłe wspomnienie osiemnastu lat jego własnych. Wisła warszawska w wiklinie poniżej Młocin, czarne śpichrze berlinek nieruchome śród wody; pod niebem szarym tak samo jak dzisiaj... Więc kiedyś obce dla serca, złe dla pamięci było to wszystko! Wysokie nogi w miejscu żałośnie chodzą w kolanach, niżej, wyżej, śpiesznie pod melodię myśli, że był taki samotny, taki opuszczony i taki zbuntowany w nieszczęściu młodości, jak w opętaniu... Po co i dlaczego? A potem w jaki sposób własnymi siłami, własnym uporem, na przekór pogardzie, zdobył to wszystko? I nie byle co! Złote naszywki kapitańskie, czterysta złotych pensji, szacunek i poważanie na Mazowieckiej, w dyrekcji, karność i posłuch na „Lenartowiczu"... A ona, głupia baba, wiejska i uliczna, pokazuje cię paluchem i krzyczy ci w nos: — Jesteś ćwokiem na Wiśle!

Przymrużył oczy: — Odwdzięczyła się!... — zacisnął pięści i dopiero wymyślił: — Felek, lat osiemnaście, na „Lenartowiczu", może w kotłowni, może na pokładzie, wszystko jedno, bo w tych samych, zaciśniętych pięściach, kapitańskich a mściwych!

Więc obejrzał się przez ramię, ponury w zwycięstwie, ku pluszowej kanapie, gdzie siedzi i czeka Katarzyna Trościanecka,

ergo Chrącholowa, oporna w bezmyślności, babska w zapatrzeniu, w ciasnej sukni, wypranej z kolorów i z kwiatów... Jednocześnie ktoś blisko wbija w ścianę gwóźdź, raz-raz, a z okna słońce pełno zaświeciło w pokój. Gruba musi być ściana, twardy musi być gwóźdź!

— Więc co byś powiedziała, pani Trościanecko, gdyby tak się udało bufetową Skalską z „Lenartowicza" grzecznie przeflancować, no jeszcze nie wiem, ale zdaje się, że Wiśniewski Konstanty na „Kazimierzu Wielkim" jeździ bez bufetowej... Razem bylibyśmy, ty w bufecie, a Felka można by, można by, no, trochę do galopu, niby że na Wiśle... — nie dokończył.

Nic z tego! Trościanecka wstaje, obciąga krótkie rękawy jasnej, ciasnej sukni i mówi obojętnie, jak obca kobieta, co już zeszła ze statku po balu na brzeg i zaraz pójdzie sobie ścieżką między błonie:

— Może czasem, ale zresztą, to nie pana sprawa, panie Zbyszku, gdyby jednak... Sama nie wiem, stryj, jego stryj Trościanecki, co ma na Powiślu fotograficzny zakład, gdyby on tak zechciał do rozumu przemówić mojemu Felkowi...

— Co to znaczy, przemówić? Co ma mu powiedzieć?

— Jak to, co? No, żeby rzucił pracę we fabryce!

— Pracę? W jakiej fabryce znowu?

— Więc niech pan uważa!... Felek się uparł, poszedł do fabryki, już chodzi od lutego, robotnikiem chce być, robotnikiem mój Felek, czy pan dobrze słyszy?... — i znowu się rozdarła. Pośrodku pokoju. Becząco jak każda baba. Z rękami na oczach, z otwartymi ustami, z rozpaczą w powietrzu dokoła głupiej głowy, bezradnej i biednej...

2

Jak zwykle tutaj, w nieswojej pościeli, tylko po wierzchu na kołdrę przyrzucony własnym paltem, kapitan śpi i nie śpi. Jeszcze raz próbował, lecz pani Trościanecka obfitym ramieniem przemożnie odmówiła nawet pocałunku. Teraz poszła do kuchni śpieszyć się z obiadem, bo mają być zacierki ze słoniną na wodzie, a potem do kartofli smażona kiełbasa, ta najlepsza na Wiśle, kupiona w Czerwińsku, przywieziona w kieszeni w palcie, jak już kilka razy w zeszłym roku jesienią. Wszystko

jest jak dawniej... Gdyby nie mógł jeść kiełbasy, to dostanie w zamian odegrzane wczorajsze kopytka ze serem albo cielęcy kotlet odkrajany z ćwiartki, która miała być na dzisiaj, a będzie na jutro. A jutro kapitana znowu tu nie będzie... Tymczasem niech sobie pośpi przed pływanką nocną. Wszystko ma być jak dawniej. Oczywiście, nie wszystko...

Prawdę powiedziawszy, ciosem najsroższym była obojętność, z jaką pani Trościanecka nie chciała oglądać kuszących propozycyj, zaklętych w widoku ich trojga razem na statku na Wiśle, w prawym tamborze, w bufetowej bieli lakierowanych desek. A jeszcze we wrześniu zachwycała się głośno, jaki to jest chleb i łatwy, i przyjemny — na „Lenartowiczu" być w bufecie taką Skalską! Miejsce bufetowej we wszystkich czasach jest marzeniem pań, bo obok wdzięków targu, oprócz niespodzianek codziennej sumy w zyskach, daje przede wszystkim rozkosz płynięcia, razem, w męskich oczach, w męskich uśmiechach, w szeptach wśród pośpiechu biegającej załogi...

Z czego ona żyje? Jeszcze ciągle z tych magli sprzedanych przed rokiem? Nie może być! Od ciotek sprowadziła Felka, ten pokój trzyma wolny, kupiła kanapę, kupuje cielęcinę ćwiartkami na obiad i wcale patrzeć nie chce na taką okazję, jak własny bufet na „Lenartowiczu"! Więc kapitan śpi i nie śpi. Zmęczony i zły, musi myśleć.

I jak zwykle, do takich rozważań wplatają się obrazy nie wiadomo skąd, niestosownie wiązane, ale pasujące jakoś w całości. Oto matros Kalwary przed czterema laty, a tak nagle jakby dzisiaj, kradnie pasażerce, starej Żydówce z Wyszogrodu, torebkę z pieniędzmi. W pamięci twarz Żydówki przeciska się w tłoku, wyłania się najbliżej, płacze i rozpacza, skarży i grozi... A kapitan już wie. Pośpieszna rewizja w plichcie u matrosów już znalazła torebkę w pościeli złodzieja. Już prowadzą Kalwarego za ręce, za kark, już wykręcają ręce, już spuszczają spodnie... Kapitan jeszcze czeka. Świeci słońce letnie, „Lenartowicz" przy brzegu szoruje pod nurt, a brzeg jest płaski i niski, zielony wśród błonia, po którym wiatr oddycha całą szerokością. Siedem supłów na sznurze w kapitańskiej dłoni, ciżba oczu ciekawych, wszystko jest jak było, tylko teraz kapitan jakby już nie czuje tamtej radości, choć tak samo prędko, tak samo mocno, tak samo za długo bije sznurem, jak kijem w siedem

ostrych sęków po ciele, po goliźnie, chylonej za kark, trzymanej za ramiona...

Kalwarego bijąc spojrzał nagle gdzie indziej i już coś innego jawi się migocąc latarniami Torunia, jesienią późną, mroźną na bulwarku; za wieloma latami, może za dziesięcioma... Była Niemką, miała Fryda na imię, miała twarz suchą, ostrą i drapieżną, wszystko wiedzącą, głodną niespokojnie, jak śmierć i miłość. Długo nie mógł się wyrwać z matni jej łakomstwa, jak z podziemia spelunki. Ręce miała zimne i usta miała zimne, a we wnętrzu uścisku parzyła ogniem. Gdy odchodził, została jeszcze długo drżąc...

Ale wtedy odchodził pijany na statek, a teraz jakby w ścisku przepycha się w sen. Tyle tego wszystkiego!... Błyszczy tyle okien dookoła Floriana w kamienicach Pragi i tyle rur i prętów mokrego żelastwa podryguje dźwięcząco na tylu furgonach, a z naprzeciwka czterej chłopcy razem wybiegają spod mostu...

Zbudził go jasny dzwonek. Więc spał. W pokoju było mroczno, w głowie było pełno od jakichś ludzi i od różnych spraw tak samo ciemnych, buro zamazanych może wieczorem, może głuchym lękiem czarnej piwnicy we śnie... Leżąc dyszał prędko, jakby śniła się śmierć. Tymczasem za drzwiami ktoś w przedpokoju długo szeptał z Trościanecką, potem przeszedł do kuchni i tam się rozgadał zwyczajnie głośno Felek, w nagłym zapomnieniu, że za drzwiami śpi kapitan:

— Co mamusia znowu!

— A co myślałeś, że ja będę prać te twoje brudy? Dostałeś we wtorek, czy nie dostałeś?

— Zaraz sam upiorę!

— Zaraz sam nie upierzesz! Dzień w dzień ta koszula... Co ty tam robisz u nich? Kominy wycierasz? Albo nawet coś gorsze... Popatrz, te rękawy, brudne na mokro, guzików dwóch nie ma, a kołnierzyk... Niemożliwie!

— Mamusia da spokój! Leonarda siostra, a ona już wie najlepiej, rozmawiała z jedną, żeby właśnie nigdy nie prać...

— Tylko co?

— Mamusia sama zobaczy! Jutro w zimnej wodzie raz ją umoczę, potem natrę mydłem, i niech tak leży, potem się wypłucze raz i drugi, można w ciepłej...

— A właśnie! Już zapomniałeś, że jutro w kościele masz próbę przy organach?

— Chyba nie będę śpiewał... Chłopaki mówili, że jak w Boga ktoś nie wierzy, to niby dlaczego ma się wygłupiać?

— Pana Boga ty nie ruszaj! Z księdzem profesorem umówiłam się na jutro, więc pójdziesz i już! Razem pójdziemy. Jak ci dobrze wyjdzie, to będziesz śpiewał Ave Maria...

A w ciemnym pokoju kapitan aż się uniósł na łokciach w pościeli na pluszowej kanapie. Że też nie pomyślał... Od razu powinien wiedzieć! Przecież nic innego, tylko w konfesjonale przy spowiedzi ksiądz, pewnie ten ksiądz profesor, zdrowo natrajlował spłakanej Trościaneckiej, żeby z nikim nigdy, bo inaczej rozgrzeszenie, kara boska, Felek... Ale dlaczego Felek ma w kościele śpiewać?

Jakby poczuł nowe siły do walki. Ziewnął, wstrząsnął się, chude nogi pod kołdrę złożył jak w kąpieli, potem nagle kopnął nimi długo i na prost, aż odleciała kołdra. W szpitalu na sali opowiadał jeden krawiec, może cztery razy, taki dowcip dla śmiechu, że podchodzi żebrak do gościa w restauracji, a gość nie ma drobnych, a żebrak ciągiem nudzi, więc gość do żebraka: — Jasna cholera z tobą! Mało że sam nie żre, to innym jeść przeszkadza!

Lecz się nie roześmiał. Bo właśnie w kuchni wynikł inny śmiech, z czego innego. Skaczący jak w złości:

— Co mamusia znowu! Stamtąd będę miał bliżej, bo mówię mamusi, że z Targówka do fabryki można w dziesięć minut! I w ogóle...

— Nie pójdziesz nigdzie!

— Bo mamusia wcale nie zna moich chłopaków! Mamusia myśli, że coś okropnego, a u nas jeszcze jaka swoja solidarność! I zresztą, o co chodzi? Przysięgam mamusi, że w każdą niedzielę przyjdę, nawet mogę na obiad...

— Dam ja ci obiad! Tylko mi się waż nie wrócić kiedy na noc!... Do fabryki pójdę i tak będę wrzeszczała, aż ludzie się zlecą, wszystkie twoje łobuzy z całego przedmieścia... Wstyd ci zrobię, rozumiesz?

— Wstydu to ja mam i już bez tego...

— Co znowu? Co znowu?

— A co mamusia myśli? Że z Nowego Dworu do tej Warszawy jak ja przyjechałem? Jak jaki ćwok! Na pewno jeszcze gorzej głupszy od tego tutaj z Wisły...

Więc dopiero po dobrej godzinie kapitan Zbigniew Witayski, smacznie ziewając i serdecznie kaszląc, zapukał w drzwi i prosił panią Trościanecką o trochę ciepłej wody do miednicy, o mydło, o lusterko, i nawet o tamtą maszynkę do golenia, która przedtem zawsze leżała w drugim pokoju w szufladzie w komodzie, a stanowiła własność Wincentego Chrąchola, użyczaną najchętniej w każdej nagłej potrzebie. Wszystko ma być jak dawniej...

— Ale pan się setnie wyspał, panie Zbyszku! Ja już jestem taka dziwna, że nie mogę w dzień... Zaglądałam parę razy, żeby pana budzić, patrzę, szaro i cicho, więc powiadam do Felka: — Masz i jedz, nie będziesz czekał....

— Owszem, bardzo słusznie!

— A teraz co pan woli? Kopytka odsmażyć?

— Wszystko, pani Trościanecka, i tamte zacierki, i kotlet, jeśli łaska...

Twarze oboje mają jednak roztargnione, kapitan na wesoło, pani na ponuro, oboje na serdecznie.

— Po takiej chorobie, mój Boże, trzeba przecież pożywić się, odpaść... Właśnie do Felka mówiłam, że strasznie pan schudł, a najgorzej na tej głowie... Więc niech pan się śpieszy! A ogolić się pan może jutro rano w Płocku, jak będziecie stać godzinę. Niesłyszane rzeczy, żeby golić się na noc!... Felek, chodź tu, Felek, masz się ładnie ukłonić i przywitać się z panem Zbyszkiem Witayskim...

— Nie, nie, pani Trościanecko, później też zdążymy!... — jedną ręką pan Zbyszek trzyma drzwi przymknięte, a drugą jak ze strachu chwyta ją za kark, palcami między włosy, pociąga, przechyla, całuje w dobre miejsce na czole śród brwi... — Teraz jestem nieubrany! Chłopczyna jeszcze mogłaby coś zobaczyć i przestraszyć się!

Nie umiała go odgonić, bo trzymała miskę. Nad obłokiem gorąca dojrzał w oczach błysk radości i kpiny razem. Teraz on ponuro, a ona na wesoło spoglądają ku drzwiom, w których nie stoi Felek.

— Przysłuchaj się, Felek, jaki nasz pan kapitan ma dziś ciężki dowcip! Żebyś ty takiego nie miał... Ja, kobieta, mogę pana Zbyszka zobaczyć bez tej kamizelki, ale tobie nie wolno!

— Dowcip był za dowcip! Pani pierwsza zaczęła, pani Trościanecka...

— Co ja panu powiedziałam?

— Może jeszcze mało! Ja do rzeczy chłop jestem, pani Trościanecko, ja mogę golić się rano, żeby ładnie wyglądać, ale i na noc, właśnie na noc...

Roześmieli się wszyscy troje w pokoju. Bo także jest i Felek, chłopczyna niewielka, krępa w sobie, z gęstwiną bardzo jasnych włosów, w tył zaczesanych nad twarzą różową, pucołowatą, zupełnie dziecinną.

— Twoje szczęście, młodzieńcze, że jeszcze nie musisz parać się z pędzlem, z brzytwą czy z żyletką, bo to jest... nudne zajęcie! — krzywi się kapitan ściskając miękką rękę w długich kościach palców. — No, no, owszem, jest pan nawet... podobny do mamusi!

— Kiedy ja już się golę...

— Taki obraźliwy jak i mamusia? Przepraszam stokrotnie! Bardzo to jest możliwe, że kawaler się goli, ale ponieważ wcale tego nie widać, więc trzeba by się namyślać dopiero, a ja, przyznaję, że raczej nie lubię namyślać się nad takimi zwyczajnymi sprawami...

W lusterku twarz spod mydła wychodzi minami rozmaitej wyniosłości, obrażonej śmiesznie, roztargnionej cierpiąco. Siostra Aurelia, nim wyszła do gościa, zawsze śliniła palec, a palcem powieki, żeby świeciły cieniem w biało pudrowanej maleńkiej twarzy. Kapitańska twarz cała jest ciemna, cała w długich liniach skroni i nosa, policzków i szczęk, i tylko oczy patrzą poprzecznie w powiekach na to wszystko w lusterku. Z przymrużenia powiek, jak z odludnej dali, patrzy męska samotność. Po prostu mściwie.

Więc inaczej, niż jak wchodził do tego pokoju, przechodzi teraz do kuchni, ważny i wypięty, i już taki swobodny, że obrażająco. Kuchnia jest mała, ciasna dokoła żarówki zawieszonej za nisko, świecącej za jasno śród gorących rozmaitych oparów

i woni, mydlanych, kapuścianych, mięsnych, tytoniowych, perfumeryjnych...

— Podwale, więc śródmieście, dwa pokoje z kuchnią... Ale nic nie pomoże, pani Trościanecko, po tej kuchni zaraz widać, że pani przyjezdna, niewarszawska...

— W Warszawie mojej mieszkam pewnie dłużej niż pan!

— Nigdy pani nie wietrzy? Nawet u nas, na Wiśle, w kajutach i w plichtach, ludzie by tak nie mogli!

— Myślałby kto, że prawda! Byłam i widziałam, i potem mi się śniło...

— Cóż, młody człowieku, bardzo jesteś szczęśliwy, że z mamusią mieszkasz, teraz już razem?

Młody człowiek wytrzeszczył okrągłe oczy w okrągłej twarzy, zaczerwienił się, roześmiał, ale odpowiedział poważnie:

— Wszystko byłoby dobrze, tylko żeby bliżej do miejsca mojej pracy! Fabrykę mam daleko stąd, na Kawęczyńskiej, na Pradze, ma się rozumieć, nawet jeszcze dalej...

Kapitan siadł na krześle, jednym z dwóch w tej kuchni, pod oknem przy stoliku. Miał właśnie założyć jedną nogę na drugą i miał nosa zadrzeć prosto do żarówki, ale dostał w głębokim talerzu zacierek ze słoniną na wodzie, a do tego pajdę chleba z okrągłego bochenka. Zamyślił się nad tym chlebem. Pani Trościanecka więc jakby pamiętała, że on lubi chleb do zupy i do wszystkiego i że lubi właśnie z okrągłego bochenka... Ale wystawił na nią oczy niewidzące, jakby była pustą ścianą, a nie Trościanecką, wielką i pełną, władczą i w kolorach.

— Więc wolałbyś, młodzieńcze, żeby twoja mamusia mieszkała zaraz blisko przy twojej fabryce?... Ze mną inaczej było! Właśnie w twoich latach chciałem uciec jak najdalej od mojej mamusi. No i uciekłem! Najpierw z domu na Wisłę, potem z Wisły na morze...

— Także na morze?

— A cóżeś ty myślał? Dalekie wody i dalekie lądy... Ale morze mnie nie chciało! Wyobraź no sobie, że już wtedy, gdy miałem dziewiętnaście lat, mój żołądek odwracał się od tego morza i wymiotował...

Kolorowa Trościanecka przy płycie kuchennej sięga ręką do ściany, zdejmuje lusterko, przygląda się z obrzydzeniem:

— Ja bym nie umiała tak jeść zupę i mówić o swoich wymiotach! Obrzydliwi są mężczyźni!

— Pani Trościanecka od kiedy woli niewiasty od mężczyzn?... Ale mniejsza z tym, młodzieńcze! Otóż, jak mówiłem, morze mnie nie chciało...

— Morze, czy żołądek?

— Jedno z drugim, panie Felku! Ale byłbym wytrwał i z wymiotami na morzu... Jednak wreszcie zrozumiałem, że ludzi dzieli nie tylko odległość, i że na każdym miejscu ziemi można w sobie ćwiczyć pomoc własną...

— Co takiego?

— Pomoc własną! Gdybyś czytał książki, tobyś wiedział, że Smiles, angielski filozof, napisał taką książkę o własnej pomocy...

— Ale ja czytam książki!... Zaraz, proszę pana, pan Rysio mi opowiadał, jeszcze w Nowym Dworze, ale to coś innego... Zaraz, zaraz, wiem! Jest taka książka, ale się nazywa „Wzajemna pomoc", czy „Pomoc wzajemna"...

— Wzajemna, wzajemna... — kapitan kiwa palcem. — Widzisz, jak to bywa rozmaicie na świecie! Ty mówisz o jednej, a ja znam inną książkę, ty chcesz przy mamusi, a ja właśnie w twoim wieku uciekałem z domu, byle najdalej...

— Dość tych filozofii! — Trościanecka ręką macha i patrzy w lusterko, jakby panu Zbyszkowi chciała coś pokazać, czego Felek nie widzi. Ale pan kapitan też nie widzi, chociaż patrzy.

— Wzajemna, wzajemna... — znów powtarza wątpiąco i mruga oczami, nie wiadomo, bezmyślnie, czy może właśnie z namysłem.

— Czy jeszcze panu dolać, czy woli pan kotlet?

— Jeśli łaska, poproszę i dolać, i kotlet...

— Widzisz, Felek, ty grymasisz, a ludzie tak jedzą! Ja bez książki rozumiem, co to pomoc własna, kiedy patrzę, jak pan Zbyszek wlewa te zacierki... Chrąchol idzie, skocz no otwórz!

Skąd ona wiedziała, że Chrąchol idzie? Bo dopiero po długiej chwili milczenia rozległ się dzwonek.

Żarówka jeszcze jaśniej rozświeciła kuchnię. Kapitan podniósł brwi jak mógł najwyżej i głupio się zapatrzył w kolorowy widok ciasnej sukni, która jakby ożyła kwiatami na piersiach, na ramionach, wokół ciepła karku, krągłości szyi, obfitości rąk... W przedpokoju chłopiec Felek otwiera drzwi z klucza i zaraz wejdzie Chrąchol z wyciągniętą ręką, i wszystko będzie albo tak samo, albo inaczej...

Bo dawniej, owszem, witali się w tej kuchni jakby przyjaźnie. Potem zawsze jeden słuchał z wesołą uwagą, gdy drugi opowiadał. Powinno tak być! Po prostu cała Trościanecka z dobrocią inwentarza... Potem jeden nieznacznie wyciągał z walizki albo z szafy z pokoju zawsze coś nowego, a drugi zawsze kupował, jakby przez serdeczność, żeby było przyjemnie. Krawat granatowy, krawat zielony z czarnym, spinki do koszuli, zegarek, nawet sygnet bez herbu w kamieniu, nawet garnitur. Chrąchol niepotrzebnie tłumaczył i zapewniał, że jest niby domokrążcą, że chodzi i szuka w tanich różnościach ludzkich u Żydów na Gęsiej, na Kercelaku i po licytacjach, a kapitan zawsze słuchał z wesołą powagą. Myśleli sobie przy tym każdy co innego, ale jakby nie widząc, więc jakby nie wierząc, że pani Trościanecka z każdym kiedy indziej...

— Panie Zbyszku! — zwyczajnie mówi Trościanecka zawieszając lusterko na powrót na ścianie. — Panie Zbyszku, ja pana także ożenię!

3

Z ciemnej głębi przedpokoju weszły spodnie, brązowe, zaszargane, siwa marynarka, serdeczna twarz Chrąchola w zimnym wiewie deszczu i machorki razem z wódką, i jakiejś żałości desperackiej a męskiej... — Pan kapitan Zbyszek? Więc żyjecie, moi drodzy? To bardzo szczęśliwie, bardzo, bardzo... My tu o was martwiliśmy się! Moja pani Trościanecka nawet raz mówiła, żeby jechać do Płocka, żeby się dowiedzieć, kiedyż to było, jeszcze w grudniu...

— Prawda, że mówiłam! Sama już zapomniałam, a ten jak pamięta!

— Bo kapitan dał się lubić! A kogoś innego, to w mig zapomnę... No więc jakże, zdrowi? A u nas w domu zmiany, ina-

czej niż było, syn nam przybył z daleka, aż z Nowego Dworu, a moja żona Trościanecka chciałaby mnie żenić, wyobraźcie wy sobie!

Cienki głos Chrąchola wzbiera płaczliwie i łamie się wpół, a sam Chrąchol, ciągle z ręką kapitańską w dłoni, przysiada po omacku i jakby cierpiąco przy stoliku na krześle. Patrzy też cierpiąco, tym okropnym wzrokiem, jakim człowiek nie przygląda się, lecz pokazuje.

— Kapitan jest swój człowiek! Jak mówię każdemu na Mokotowie, na Daniłowiczowskiej, to miałbym przed nim skrywać?... Zresztą Trościanecka na pewno wygadała, że my już od stycznia się rozstajemy i się rozstajemy... Ona chce mnie żenić, moja żona kochana, tylko nie wie, z kim!

— Kubek w kubek! — już pomyślał pan Zbyszek Witayski, ale zaraz ponuro cofnął i zaprzeczył. Bo tutaj tylko nieprzyjemność, a tam jakby nieszczęście... Od razu nie chce się śmiać, od razu robi się żal. Więc kapitan zwyczajnie tylko kiwa głową nad tym wzrokiem Chrąchola: — Oczywiście, wiem!... Ale wy tutaj jeszcze stołujecie się? Nawet mieszkacie?

— Co pan Zbyszek znowu! Taki człowiek, jak ten Chrąchol, to nie żaden śmieć, żeby miał się wynosić! Złoty on jest człowiek, ale mógłby się zmarnować... Piłeś dzisiaj, Wicek?

— Moja droga, daj mi lepiej, co tam masz na obiad, i nie gadaj! Na dworze wprost coś okropnego, deszcz ze śniegiem, a ciemno, a wicher... Jak diabli! Pan Zbyszek jak przyjechał?

— Zwyczajnie, na statku... I dzisiaj znowu odjazd!

— Prawda, zapomniałem, że już chodzi żegluga! Czy macie pojęcie, że w te ciepłe dni, co były, chodziłem dwa razy, raz pół dnia, po praskim wybrzeżu, zaraz przy Zoo...

— I co pan tam robił? — kapitan dziwi się jak w kinie.

— Tak mi kazali!... Jak robi się ciepło, to w tym miejscu po zimie spotykają się wszyscy złodzieje na zielonej trawie. Musiałem czterech szukać... Ale patrzę, widzę, na Wiśle ruch się robi, holownik przeciąga przystanie z portu na ten drugi brzeg, na warszawski... I nawet sobie wtedy pomyślałem: jakże tam nasz kapitan w tym szpitalu w Płocku, czy aby żyje jeszcze?

— Nawet pan pomyślał! Pięknie dziękuję... Ale ci złodzieje, czy pan ich chociaż złapał?

— Co pan Zbyszek znowu! Chrąchol nie taki człowiek, żeby miał ich łapać! Którego spotka, to jeszcze ostrzega albo chociaż pożałuje... — pani Katarzyna kołysząco niesie talerz, pod bielą gorąca gęsto pełny od zacierek. Chrąchol cofa głowę i ma w świetle żarówki twarz żałośnie biedną.

— Nie gadaj, nie gadaj, wcale tak nie jest! Służba, święta rzecz!... Trościanecka tak mówi, żeby ten jej chłopak myślał sobie Bóg wie co, że ja jestem jakiś anioł bez portek... A tu trzeba żyć! Taka moja posada... — skrzywił się paskudnie i już został skrzywiony.

— Czy mamusia słyszy?

Obejrzeli się. W ciemnym otwarciu drzwi do przedpokoju jasny chłopak inaczej widzi ich, niż są. Widzi ich podle i śmiesznie. Niemożliwy widok dwóch wycirusów jak dwóch psów na krzesłach, a nad nimi mamusia z piersiami jak dynie w ciasnej, jasnej sukience. Robi się czerwono od uśmiechu Felka.

— Ty Felek się uspokój!

— Taki już przyjechał! Ząb za ząb! I tak się śmieje...

— Wolnego, wolnego! — pan kapitan też się śmieje. Pokazuje zęby: — Ja wam powiadam, Chrąchol, nic się nie przejmujcie! Jak ja wezmę kawalera na pół roku na Wisłę, to wróci nie do poznania! Potem od jesieni będzie mógł z wami chodzić i łapać złodziejów, wszystko co chcecie...

— Więc mamusia słyszy!

— Ty Felek się uspokój! Takie towarzystwo, to wcale nie dla ciebie! Do pokoju idź, książkę sobie poczytaj albo pograj sobie na fortepianie...

— Mamusia sama sobie pogra!

— Wolnego, wolnego... Jak to, macie fortepian?

I kapitan cicho na długich nogach wstaje z krzesełka. Dopiero teraz jest naprawdę groźny, gdy patrzy ciemną twarzą, wyższy niż żarówka, i gdy przeciąga przez kuchnię długie cienie rąk. Jakby dopiero się zbudził, nagle trzeźwy i czujny... Widzi wszystko. Że przy takiej pani Trościaneckiej marny grzbiet Chrąchola tyle znaczy, co chybitne rybackie czółenko na samicy wiślanej. Nie pójdzie pod nurt! I dopiero on, kapitan, mógł rozłupać falę i w kędzierzawie bitej piany wtargnąć, i ruszyć, i podołać...

A dzisiaj ma fiknąć fatalnie w hawaryji, bo nagle znienacka nadlatuje kanapa, a za nią fortepian, jak łajby pod żaglami? Niedoczekanie! Skąd pieniądze wzięła? Z czyich pieniędzy kupiła fortepian? Bo nie ze swoich własnych! Dobrodziej nieznany, tłusty od bogactwa, pewnie łysy i stary, przemożny pieniędzmi, kupił wszystko, bo nie tylko fortepian z kanapą, ale całą Trościanecką... I Zbigniew Witayski w jednej chwili jakby widzi w mroku przedpokoju tłustą mordę w zwycięstwie.

— Wy tu sobie jedzcie, panie Chrącholu, pani Trościanecko, ja tylko skoczę spojrzeć... Taki jestem ciekaw, że bardzo, bardzo! Chodź młody człowieku, owszem, spojrzymy razem... — i przez głowę Felka długą ręką już sięga i przekręca elektryczny kontakt w tamtym drugim pokoju.

— Pan kapitan gra?

— Sam jeszcze nie wiem, przekonamy się, bo to już tyle lat minęło od tamtej pory...

— Ale kiedyś grał pan kapitan?

— Zaraz, chłopcze, zaraz...

We wnęce stoi toaletka. Aż z trzema lustrami. Więc nowy blask tych luster, radośnie srebrzysty, mógł zatargać jeszcze srożej zawiścią we wzroku, niż tamto czarne lśnienie fortepianu z kąta. Kupiła toaletkę... Żeby się przeglądać!

Zajrzał w głębię lustrzaną i przeraził się cieniem jakby czyjegoś ramienia na drzwiach. Ale to był cień Felka... Może właśnie Felek powie najprędzej, czyja można twarz przegląda się w tych lustrach razem z czułą twarzą, razem z całą mamusią?

— Fortepian, no tak!... Krótki, owszem, klawiatura, ale firmy nie znam, jakiś Schulze, więc niemiecki, owszem, skrzydło podnieś... Skąd macie ten fortepian? I taboret macie!

Niebieskie oczy chłopca chwytają przez chwilę krótkim migiem widzenia kapitańską postać już prosto na taborecie, z ręką na klawiszach, i zaraz gasną w uprzejmym uśmiechu, tylko uprzejmym:

— To był, proszę pana, instrument jednego chłopca, ale już muzyka, to znaczy, proszę pana, on jeszcze się uczył, ale już grał... Potem odebrał sobie życie. Nazywał się Goldberg.

— Życie sobie odebrał? Jak to, w jaki sposób?

— Weronalem, proszę pana. Ale przedtem chorował...

Kapitan mruży oczy. Aurelia, siostra ukochana, także weronalem skończyła ze sobą... A brat Danek ma teraz kilkanaście lat i może tak jak Felek uśmiecha się grzecznie i tak obco... Zobaczona z bliska, twarz Felka jest jeszcze buzią. Więc tym bardziej dziwacznie z ust ciągle dziecinnych wynikają objaśnienia dokładne i trudne:

— On ze sobą musiał skończyć, proszę pana... Bo on chorował na taki burżuazyjny pesymizm! Czytywał bardzo dużo czasopism i książek, ale nie żeby się nauczyć albo się dowiedzieć, ale szukał, gdzie jest jaki błąd, ma się rozumieć, zecerski... To on potem to wycinał i posyłał wycinki do takiego ich pisma, tygodnika „Wiadomości Literackie", gdzie oni zbierają takie błędy...

— A skąd o tym wiesz?

— A od pana Chrąchola. Tak mu opowiedziała jego siostra starsza, nie jego, tylko tego chłopca, niby tego muzyka...

— Więc pan Chrąchol kupił wam ten fortepian?

— On nie kupił, to znaczy, on kupował, ale kupiła moja mamusia...

Moja mamusia!... Nie wiadomo kiedy i jak, prawa ręka zaczęła grać. Jakieś rwane akordy. Coraz prędzej. Coraz głośniej. Więc Felek uprzejmie przestał wyjaśniać dalej i tylko ogarnął raz i drugi widzeniem, szybkim a niebieskim, srogą twarz kapitańską nad tymi akordami. Owszem, kapitan gra. Może to nawet jest walc...

Siostra Aurelia grywała tego walca. Może go także grywał biedny chłopiec Goldberg... Teraz gra Zbyszek, jakiś Zbigniew Witayski, jakiś kapitan. Oni oboje nie żyją, każde z osobna, każde kiedy indziej, a on Zbigniew, właśnie żyje, chociaż niedawno mógł umrzeć. Walc jest wciąż taki sam...

Nawet gdy teraz Zbigniew go gra, jakby go płoszył, zamkniętego w klawiszach, po omacku palcami, które się mylą i plączą, nie tak i znów nie tak, a walc jest wciąż taki sam... Taki jest płochy i lekki skokami po klawiaturze! Gdzieś powinien się śmiać, a tu się plącze i męczy śród niewidomych palców, które się znowu mylą i wciąż się mylą, a walc jest wciąż taki sam...

— Uważaj, Felek, ty jeszcze tak nie umiesz! — okrzyk mamusi brzmi w otwartych drzwiach podziwem jak pobudką.

— Głupstwo, pani Trościanecka! Taki sobie walc „Herold“...

— Naprawdę „Herold“? strasznie lubię to imię! Gdybym miała koguta, tobym go nazwała...

Stoją w drzwiach otwartych. Z kuchni przyszli posłuchać, zwabieni tym walcem. Trościanecka w swojej jasnej sukni, jakby rozebrana, bo pokój jest głęboki, niski i cienisty, i sypialny z łóżkami, a jej gołe ręce wyglądają w jasnej sukni jak w koszuli nocnej. Obok Chrąchol, zziębnięty, w siwej marynarce, w brązowych biednych spodniach, marny choć nie stary, jakby zmartwiony tym „Heroldem“ walcem, roześmianym wśród klawiszów i palców:

— Gdybyś miała koguta, tobyś miała rosół, nie „Herolda“ żadnego... Myślisz, że cię nie znam!

— Ty dopiero mnie poznasz, kiedy cię ożenię!

Kapitan kręci głową. Walc splątał się; zmieszał, by teraz wolniej śmiać się lekkimi skokami... — Właściwie, nie rozumiem, pani Trościanecka! Pani jest wolna, pan Chrąchol jest wolny... Po cóż gdzie indziej szukać dla pana Chrąchola?

— Tak sobie poprzysięgłam...

— Czy ktoś pani kazał tak poprzysiąc?

— Nie to, żeby kazał, ale...

— Ale kto?

Fortepian cichnie. Zbyszek patrzy. Niby od niechcenia. Palce schodzą z klawiszów krętą, stromą ścieżką w jakieś głuche doliny, gdzie jeszcze drży echem coraz ciszej i smutniej walc jakby już inny... W otwartych drzwiach, na stojąco, Chrąchol nad talerzem trzyma kawał kiełbasy na widelcu i je. Trościanecka przysiadła na łóżku przy drzwiach i niby ziewa smacznie, ale żeby zakryć dłonią nagły dreszcz żalu. Kochali się przecież tyle razy i tak dobrze, a teraz ten Zbyszek wstawia się za Chrącholem jak wujo czy swat...

— Już panu powiedziałam! Pan sam, panie Zbyszku, jak nie ma dzieci, to pan nie zrozumie! Taki piękny instrument, a czy on gra, Felek? I wszystkie książki mógłby mieć na własność, ale czy on chce się uczyć? I to wszystko przeze mnie!... A jaki głos ma! Pan nie słyszał, panie Zbyszku, ale on zaśpiewa... Zaśpiewasz, Felek?

— Zaraz-zaraz, pani Trościanecko, jedną chwileczkę! Pani mówi, wszystkie książki, ale jakim sposobem pan Feliks mógłby dzisiaj posiąść wszystkie książki?

— On ma Felicjan, a nie Feliks... A gdyby chciał się uczyć, toby mógł!

— Zaraz-zaraz, ale jak by kupił? Kto by płacił za niego? Nauka kosztuje...

— Jak to, jak? On ma pieniądze, on jest Trościanecki! Wszystko teraz, co kupiłam, to jest tylko jego, ten fortepian na ten przykład, i ta toaletka, i ta większa walizka, co stoi pod oknem... Jak jego stryj się zgodził na sprzedanie placów z masy spadkowej, to na Saskiej Kępie za jeden plac dostali szesnaście tysięcy...

— Zaraz-zaraz, zaraz-zaraz, pani Trościanecko... No to już, panie Felku, może pan zaśpiewa! Ja jeszcze nie słyszałem...

Znów najpierw jest spojrzenie krótkie i niebieskie, jedno mignięcie oczami po twarzach, a potem jest grzeczny uśmiech na dziecinnej buzi i grzeczny głos, jak w restauracji uprzejma odpowiedź chłopca w bufecie:

— Nie, proszę pana, ja nie mogę zaśpiewać, bo ja nie umiem...

— Owszem, masz rację, młodzieńcze! W twoim wieku nie powinno się wysilać głosu, bo to szkodzi mutacji...

— Ależ, panie Zbyszku, on nie ma żadnej mutacji! On wyciąga tak jak jego dziadek! Przecież stryjo słyszał, jak przedwczoraj śpiewałeś „Kobieta zmienną jest"...

— Mamusiu, co mamusia znowu! Stryj Gustaw jak może wiedzieć, jak mój pradziadunio wyciągał? To było chyba sto lat temu...

— Marceli Trościanecki w warszawskiej operze, pan pewnie słyszał o nim, panie Zbyszku? Miał tenora lirycznego...

Ale pan Zbyszek nie słyszał, nie pamięta. Przeciągle patrzy na chłopca przy fortepianie, na spuszczone powieki nad cierpliwym uśmiechem młodych ust. Więc to jest on... Dla niego mama Trościanecka poprzysięgła celibat, bez żadnego sensu, bo co ma jedno z drugim?

— Zrozumiałam, jaka byłam matka, gdy dopiero stryj Gustaw po tylu latach nagle pyta o Felka, gdzie jest i dlaczego, i co ja robiłam przez ten cały czas... A potem to już przyszedł list od adwokata o ten mój podpis dla sprzedaży placów, rodzinnych Trościaneckich...

Tak siedzi na tym swoim niskim łóżku przy drzwiach i tak mówi. Jest pokornie prosta, nagle zmartwiona, czule żałująca, choć już bez łez. Przy niej Chrąchol plecami czochra się o drzwi i drapie się palcami po szyi, po karku, nie tyle obrażony, ile w wątpliwościach:

— Jak to, co ty robiłaś? Mieliśmy się żenić... Ja mówiłem: lepiej późno niż nigdy, a ty także mówiłaś: mamy czas! I co komu do tego? A najmniej Felkowi! U twoich sióstr Wonczasówien darmo przecież nie siedział, posyłało się pieniądze comiesięcznie do ciotek... A zresztą, owszem, owszem; sprowadziłaś go, i co z tego? Niech sam powie, gdzie mu było lepiej, w Nowym Dworze u ciotek, czy tutaj u ciebie?

— Ja nie wiem, proszę pana, gdzie mnie było gorzej! — z dziecinnych ust padają słowa dojrzale okrutne, dorośle zimne w uprzejmym uśmiechu, w miganiu krótkich spojrzeń, niebieskich jak noże. — Ale po co o tym mówić? Ja dlatego przedwczoraj śpiewałem przed stryjem, żeby o tym już nie mówić...

— To teraz zaśpiewaj Stabat Mater, co wolisz, albo Ave Maria... Masz zaśpiewać, Felek!

— Niech mu pani da spokój, pani Trościanecko! Bo już dość, że pani sama wstąpiła na ścieżkę kanoniczki regularnej! Taki młody człowiek na pewno jest niewierzący...

— Nie, owszem, proszę pana, ja właśnie jestem wierzący...

— Nie podobna, młodzieńcze! Wierzysz w Pana Boga?

— W Pana Boga ja nie wierzę. Ale jestem wierzący... — dziwne słowa tak jakoś płynnie wynikają z Felka, i dokładnie, i zwięźle. Znów objął ich wszystkich krótkim spojrzeniem i znów spuścił oczy.

— Więc w kogo wierzysz, panie Felicjanie?

— Tego ja panu w tej chwili powiedzieć nie mogę, bo nie jesteśmy sami...

— To ja zaraz sobie wyjdę! — Chrąchol chce się śmiać, ale dostaje chrypki. Kończy strasznym szeptem: — Jego chłopaki we fabryce nakazały mu, żeby niczego przy mnie nie ważył się

mówić, bo ja jestem przecież tajniak... Taka moja posada! — zamachnął się ręką.

— To raczej ja sobie pójdę! Mamusi mówiłem, że raz dla mnie za daleko i chodzić, i wracać, a po drugie... — nie wytrzymał i roześmiał się, zwyczajnie ubawiony. — Mamusia już wie, bo już raz mówiłem mamusi, że ja, panie Zbyszku, wierzę w moich chłopaków...

— Felek, radzę ci, ty się weź stuknij! Jesteś sobie w latach, a powiedz, co ty mówisz?

— Właśnie powiedziałem... A do mamusi co niedziela przyjdę, mogę rano co niedziela, a mogę na obiad, jak mamusia woli!

Trościanecka nagle aż wstała z łóżka i nagle aż siadła. Chrząchol zaśmiał się szeptem do samego siebie: — Mamusia woli w obiad!

Felek zrobił krok od fortepianu ku tej toalecie, która z wnęki szeroko spoziera na pokój trzema szklanymi milczeniami luster. Już dość! Jakby na pożegnanie chciał jeszcze się przyjrzeć, zwyczajnie, wesoło przed odejściem...

— Nie igraj, Felek!

Więc zatrzymał się. W nagłym krzyku Trościaneckiej mignął przestrach groźby. Błysk, który boi się własnego błysku. Moc, która sama przed sobą truchleje... Ale po chwili już zwyczajnym głosem dopowiada mama Trościanecka:

— Bardzo dobrze, Felek! Możesz iść! Ale pamiętaj, że ja ci mówiłam, że ty idziesz nie do żadnej fabryki, ale do kryminału! I że prędko tam się spotkasz ze swoją ferajną, ze wszystkimi chłopakami i z Alojzem Rykiem! Już ja dobrze znam twojego majstra! Recydywista on jest i wywrotowiec...

— Więc mamusia go zna? Jaka szkoda, że dopiero teraz!... Bo kiedy kazał się mamusi kłaniać, to mamusia nie wiedziała, prawda? I tylko musiałem się wstydzić, kiedy on mi mówi: — Jak to — mówi — mamusia twoja powiedziała, że mnie nie zna? To mamusi przypomnij tych Ryków, co to mieszkali — mówi — naprzeciwko na piętrze, kiedy twoja mamusia u twojego tatusia jeszcze była służącą... I jak nam — mówi — bułki przynosiła ze sklepu po sąsiedzkiej znajomości...

— Kłamstwo!

— Mamusia kłamie, a nie majster Ryk!

— W kryminale on siedział!

— Tego on się nie wstydzi! Tylko mamusia się wstydzi, że była służącą u mojego tatusia...

— Będziesz cicho!

— Niech mamusia się wstydzi, że mamusia się wstydzi, że była służącą...

— Felek, ja nie wytrzymam...

— Co mamusia znowu?

— Dosyć tego dobrego! Doigrałeś się...

— Mamusia mnie nie dotknie! Mamusia mnie nie dotknie!

— Moi państwo, moi drodzy, tak nie można! Moja pani Trościanecka, z tym krzesełkiem, a ty, chłopcze, z tą pięścią, niczego nie wywalczycie... Prócz nieszczęścia, powtarzam, prócz nieszczęścia... Powtarzam, proszę się rozejść, powtarzam, pani tu, a pan tam, panie Felku, a pan Chrąchol niech przyniesie zimnej wody w szklance...

Na zegarku na ręce dochodzi dwudziesta druga. Kapitan dobrze się bawił, ale musi już iść.

— No więc jak, panie Felku, czy nie miałem racji? Najpierw trzeba samemu przejść przez pomoc własną, trzeba samemu być mocnym i mądrym, a dopiero potem człowiek może bawić się w pomoc wzajemną... Ja dopiero mogę bawić się w pomoc wzajemną! Powtarzam jeszcze raz: bierz pan palto i czapkę i jazda ze mną na Wisłę, jazda od tego wszystkiego! A co potem, zobaczymy...

4

Na dworze spotkał ich wiatr, ten zimny, gwałtownie dmący marcową niepogodą, że zaraz zatoczyli się w ulicy naokoło latarni, nim poszli dalej. Cienie szły przed nimi takie czarne i lśniące, jak tamten fortepian, który został w pokoju w kącie, razem z tamtym wszystkim.

— Zmienia się wiatr! — wesoło zakrzyczał kapitan. I obejrzał się na chłopca. — Na taką noc za lekko się pan wybrał, panie Felku! Tylko to chude palto?

— Naturalnie, mam grubsze, ale mamusia do tego włożyła mi jedzenie...

— To wracaj pan i się ubierz! Dogonisz mnie potem, tutaj zaraz...

— Nie wrócę, panie Zbyszku, za skarby!

— Owszem, owszem, jabym też nie wrócił... — i kapitan ściska obie pięści w kieszeniach, jakby ściskał chłopaka za obiedwie ręce. Już zaraz plac Zamkowy. Idą trudno pod wiatr, który zmienia się mroźnie z północnego we wschodni... I oto, co matka znaczy, taka Trościanecka! Nie mogła bodaj nosem przez lufcik zobaczyć, nim nakładła chłopakowi tej kiełbasy z chlebem do najgorszego palta? Z mamusiami tak zawsze...

Nie mogła, nie mogła! Rozpłakała się znowu, a Chrąchol ją trzymał pośrodku pokoju. Chciała biec za Felkiem, gdy już był na schodach, wołała za kapitanem, gdy zamykał z trzaskiem za sobą drzwi. Ale kapitan, owszem, ze wszystkiego jest rad. Bo nawet z tego, że na drugim piętrze zostali sami jedni w dwóch pokojach z kuchnią Trościanecka i Chrąchol. Jak się nie pobiją, to pójdą spać! Osobno jedno i osobno drugie, tym bardziej po tym wszystkim... Wyszło wszystko śmiesznie, ale całym zwycięzcą jest dopiero on, pan kapitan Witayski! Najgorzej ten ksiądz profesor jutro skoczy i siądzie, że Felek przy organach nie będzie mu śpiewał Stabat Mater, ani Ave Maria...

— Ja panu, panie Zbyszku, serdecznie dziękuję za pośrednictwo....

— Żadne pośrednictwo! Niczego nikt nie sprzedawał, ani nie kupował... Proszę bardzo! A z tym panem Zbyszkiem, to zrobimy tak, że ty mi będziesz mówił „panie kapitanie“, a ja do ciebie „Felku!“ Bo to, widzisz Felku, ja z tobą za chłopaka nie byłem we fabryce... Co innego mamusia!

— Bardzo pana przepraszam, panie kapitanie!

— No-no, nic nie szkodzi! Tylko masz uważać! A co potem, to jeszcze zobaczymy, co potem...

Zamkowy plac ich objął nowym wiatrem w twarz, pustą nagością jezdni dokoła Zygmunta i ciszą cieni staromiejskich. Już późna godzina. Tutejsi ludzie jakby wszyscy już śpią. I nawet okna w Zamku łyskają się ciemno, pusto i cicho na wietrze. Minęli Zygmunta, nawet nie zahaczyli o ludne Krakowskie, przed siebie poszli Zjazdem.

Prędko się stało, za prędko się stało, że oni obaj tak idą przed siebie przednocną porą ku tej rzece Wiśle, toczącej się

głębiami niedaleko stąd, zaraz pod mostem. Idą w towarzystwie rozmaicie zmiennym swych własnych cieni, które raz się kładą przed nimi po chodniku, to znów, z boku dążąc, doganiają zza latarni, ustępują w tył, a zawsze z dwojga cieni jeden będzie dłuższy, na długich nogach, a przy nim, jak syn, drugi cień się kołysze śród mijania kroków. Mały jak syn, jakiś chłopak na cieniu... Twarzą małą patrzy w bok i w górę ku dłuższemu i tak rękę wyciąga, jakby pokazywał:

— Będziemy jechać, panie kapitanie, najpierw do Tczewa, a potem z powrotem?

— Sam zobaczysz! Najlepiej o nic się nie pytaj, bo jeszcze nic nie wiadomo... — i kapitan nagle w połowie Zjazdu tak podrywa kroki, coraz dłużej i śpieszniej, jakby można było wyprzedzić tamten drugi, mniejszy cień, biegnący obok.

— Wdałem się w straszne pętactwo... — mrucząco myśli kapitan. On, który nie chciał się żenić z bogatą panną Ujejską, córką restauratora w Bydgoszczy, ani z młodą, śliczną wdową Kępalską z dwojgiem dzieci, dziewczynką i chłopczykiem, ani z tamtą małą Friedmanówną, owszem, także z pieniędzmi, nawet wpływową w dyrekcji na Mazowieckiej... No bo nie chciał, bo właśnie uparł się, żeby być wolnym na swojej Wiśle, na „Lenartowiczu", sam w sobie, bez żadnych innych związków, oprócz kapitańskich! Bo taka Trościanecka to przecież co innego... A tutaj z boku ciągle dogania go jej wspomnienie! Nawet nie Chrząchol, tylko jakiś syn, jej syn, do niej podobny w sobie i na gębie... A z kapitanem będzie jeździł na „Lenartowiczu", na jednym statku, więc wychodzi tak, że jest i jej, i jego!

Pędem zbiegli ze schodów ze Zjazdu na bulwark. Felek za kapitanem. Przed nimi tuż blisko w dokolnej czarności świeci się przystań wieloma blaskami, a zza przystani już wygląda biel „Lenartowicza", także w wielu blaskach na czarnej wodzie. Ledwie weszli w krąg świateł, pan kapitan staje po środku bruku. Więc i Felek staje. Kapitan patrzy na zegarek na ręce. Felek patrzy na kapitana. Nad nimi w górze, na moście, tramwaje chodzą, samochody trąbią, a tu w dole jest w nocy tylko woda i przystań.

— Czy daleko stąd będzie do tego twojego stryja?

— Do stryja Gustawa? Kawałeczek, na Solcu zaraz...

— On tam ma zakład fotograficzny i także mieszka?

— I także mieszka...

— No to chodźmy! — ponuro mówi kapitan. Ale nie skręca w długą noc Wybrzeża. Powoli, jakby się ważąc na trzech deskach mostka, wstępuje w przewiew w stodole przystani, całej jasnej i całej już ciasnej od ludzi. Więc Felek za kapitanem przeciska się milcząco ku tamtej drugiej stronie, gdzie toczy się Wisła czarno i głośno pod „Lenartowiczem".

— Panie Rusociński, pan puści na statek tego chłopca! I niech on tam czeka na mnie...

No i Felek Trościanecki już wchodzi na pokład. Zaraz przysiadł na ławce, ale zaraz wstał, poszedł na dziób, tam pozostał, mizerny w półcieniu, w czapce jasnej, w palcie krótkim, skurczony, zziębnięty... Więc znów ruszył, tym razem pomiędzy tabory, żeby ogrzać się śród ludzi przy żelaznej ścianie wielkiego kotła.

— Wcale nie chciał uciec!... A przecież mógł ze Zjazdu prosto pójść przez most do tych swoich kochanych chłopaków na Pragę i mógł jeszcze przed przystanią wbiegnąć w długą ciemność. Wybrzeżem w prawo do Solca, do stryjka... Przecieżbym go nie gonił, niechby sobie poszedł!... — myśli kapitan zawiedziony, więc zły.

I nagle przestaje patrzeć za chłopakiem Felkiem, bo przy kasie krzyk się robi, bo jacyś chcą jechać do Nieszawy i aż nogami tupią, tak się złoszczą, że „Lenartowicz" idzie tylko do Włocławka... Ale dlaczego nie dalej? Jakaś nowa nowość!

— Rusociński, jedziemy tylko do Włocławka?

— Bo ja wiem!... — piegowaty kontroler Rusociński puszcza mostkiem na pokład starego dziada z beczką, najwidoczniej pustą, bo dziad lekko ją prowadzi, jedną ręką ciągnąc i jedną nogą pchając. — Telefon mieli z Włocławka, że stamtąd jakoby „Reduta" pójdzie dalej...

— No to co, ten kasjer, biletów nie chce sprzedać?

— Oni są z towarem, sześćdziesiąt sześć worków, więc wolą tak dojechać do samej Nieszawy, bez przeładunku... A jak oni wolą, to kasjer mówi, żeby się wstrzymali i pojechali jutro...

— A Frankowski?

— Nie wiem, pewnie jeszcze go nie ma, ale pewnie przyjdzie...

— Cholera z nim! O ten węgiel skarży na Antczaka, a sam, cholera, pije... Nie będziemy czekać, odjazd równo! Do Płocka niech prowadzi Antczak, a w Płocku raport się zrobi! Mam już jego dość! Z Płocka szedł jak nie po Wiśle, ale po gorzale, i z takimi czkawkami, że naprzód i w tył... A na rufie co wieziemy?

— Na tylnym? Aby tylko żelazo!

— To nie szkoda płacht? Oj, panie Rusociński, każę płachty ściągnąć!... A Kocura też nie ma?

— Kocur chyba jest...

Więc kapitan do matrosów przechodzi na statek, po mostku z poręczami i tuż blisko dwóch bab, z których jedna ogląda się na niego twarzą taką śmiejącą, jakby go poznała...

— Znam panienkę, czy nie znam?

— Na pewno, że tak!

— Wyszogrodzka?

— Czerwińska! Już pan nie pamięta, że jabłek panu dałam?

— A kiedy to było?

— Było wtedy, kiedy nie było biedy, na jesieni, znakiem tego...

— A teraz?

— Co teraz?

— Nie da mi panienka?

Zaśmiało się, zapiszczało między taborami śród bab i chłopów. Wszystek lud znajomy. Sklepikarek ze sześć jedzie, a wszystkie są z Płocka. Jest i żebrak Zakroczymski, ten w niebieskiej chustce pod kapeluszem. Pewnie wraca do syna z warszawskich występów... Jest kulawa Grzywacka, jest i tamta młoda z dzieckiem na ręku, która na ślub jechała przed półtora rokiem, pewnie ze Świniar do Płocka, w welonie pod chustką, a wtedy wszyscy tak samo się śmieli, gdy kapitan powiedział, że nie stanie w Płocku, bez tego raz i drugi prosto, w same usta... A dzisiaj dzieckiem trzęsie pod tą samą chustką, inaczej nieładna, bo w zębach w roześmianiu już brakuje dwóch...

— Pogubiła pani zęby? To trzeba poszukać! Pan pomoże tej pani, panie Zakroczymski, to pan sobie zarobi lepiej niż piosenką we Warszawie na podwórzu... Zęby za nagrodą!

— Już ich nie znajdzie!

— A to małe, co, dziewczynka?

— Chłopczyk! Ze szpitala jedziem...

— Wcale niepodobny do mnie!

Więc znów się śmieją twarzami w kołnierzach, w czapkach i w chustkach. Na żelaznej płycie wielkiego kotła między tamborami siedzą i leżą, pogryzają chleb, piją z butelki, patrzą i gadają. Jeszcze nikt nie śpi. Inni stoją blisko, grzeją nogi i ręce, bo wiatr wieje ostry z czarnej nocy za burtą. Kocur pobiegł z drągiem. Skalska wyjrzała z małych drzwi bufetu, jakiś chłopiec oderwał obie ręce z gorąca kotłowej płyty i tak pytająco milczy patrząc... Okrągła i płaska, miła i ładna, trościanecka twarz, tylko smutna i mniejsza. Cholera, ten Felek! Cholera z nim!... W chłopaków swoich wierzy, ma stryja na Solcu, a tutaj musiał trafić jak kundel, krok w krok za kapitanem! A teraz, cholera, stoi i czeka, a ty rób co chcesz! Może go do kotłowni oddać Antczakowi? Ale chyba nie można jeszcze, nie podobna tak zaraz, już w tej chwili... A gdzie on będzie spać?

Więc z wesołego kapitan robi się paskudny. I tylko po skrzywieniu długiej, ciemnej twarzy poznaje Felek, że kapitan widział go i poznał. Już się odwraca, znowu go już nie ma... Nad głową dudnią groźne kroki po schodach, a teraz na wszystkie strony, z daleka, z wysoka, roznosi się wołanie, owszem, kapitańskie:

— Kocur, mieliście nie tak przywiązać sznur do reflektora!

— Dobrze on ciągnie, dobrze!

— A Frankowski już przyszedł?

— Już siedzi w piekle u siebie!

— A my jeszcze czekamy?

Jeszcze długo czekali. Pewnie pół godziny. Nagle noc się przedarła i rozleciał się wiatr od mocarnego ryku, jakby na stu trąbach. „Lenartowicz" tak ryczy, że już chce odpłynąć... Więc gęsiego pobiegło jakichś trzech do kotwi, czwarty skoczył w powietrze, jedną ręką łapiąc długie stalowe liny, jak z nocy gałęzie niewidocznego drzewa. Znów czterech pobiegło, a wszystko chłopy wielkie, okropnie tupiące w powszechnym drżeniu belki razem z belką, sztaby ze sztabą, łańcuchów i desek, worków i ludzi, ławek i poręczy, drzwi do bufetu, drzwi do toalety... I jeszcze jeden krótki ryk. I odjazd.

Statek pod nurt odpłynął, jakby w tył od przystani, i dopiero po chwili inaczej zanucił kołami w wodzie i żelastwem w deskach, i ruszył z nurtem. Kierbedź jest nad nimi, cała ulica wisząca w powietrzu, w nocy śród świateł. Kierbedź jest za nimi, a wokół czarna woda migotliwie lśni odbłyskami latarni na warszawskim brzegu, na praskim brzegu...

Jeszcze jeden most załoskocze nad nimi stukiem kół pociągu i zaraz jeszcze tylko jeden most, ostatni, przesunie się w pomroce złym cieniem filaru i także minie. Coraz głębiej w noc kręci kapitan kołem w swojej budzie, czujny a ważny w ciągłej pracy rąk i w krótkich hasłach, jak w nagłych przekleństwach do tuby, do kotłowni:

— Wolniej, jeszcze wolniej!...

A statek „Lenartowicz" coraz w lewo spływa ku żoliborskim śmiesznym rzędom świateł w mruganiu okien w różnych piętrach domów, nim znowu nagle i znowu inaczej zakotłuje kołami z nurtem, który bieży w zygzakach od brzegu do brzegu, zawsze krzywo na przełaj i na skos...

Kapitan mruży oczy. Zawsze gdzieś w tym miejscu, on, Witayski, ma zwyczaj śród wody i nieba puścić pierwszy skok światła z reflektora w noc. Dzisiaj biało zabłysły ramiona krzyżyków, jak dziewczynki na grobach. Cmentarz cytadeli na wzgórzu murów, skarpa historyczna czyichś poświęceń biało narodowych i czerwono partyjnych. Koślawo tam w kącie sterczy pień drzewa martwego z rozstrzałów, a obok w szklanej skrzyni chowają się słupki jeszcze tamtej szubienicy, od tamtych powieszeń...

Więc kapitan ruszył nosem i pociągnął sznurem. Światło zeszło ze wzgórza i poszło po wodzie, drżące w ciemności. Nie wiadomo skąd, znowu do głowy weszła myśl o Felku, chłopaku Trościaneckiej. Ale myśl spokojna. Że właśnie bardzo dobrze.

Owszem, człowiek potrzebuje mieć kogoś swego, także i na statku, kto by dojrzał, przypilnował, przypomniał, a jak trzeba, to posłuchał i ostrzegł, z kim i o czym gadają matrosi, kontroler, mechanik, bufetowa... Z przystaniowym w Tczewie, na przykład, właśnie z nim, bo on najwięcej przychodzi na statek i przepatruje kąty! Albo gdy z dyrekcji ktoś jedzie w klasie, kapitan nic nie wie, bo kontroler jest nie zawsze szczery czło-

wiek, to kapitan nie pozna, że jak baran z teczką, w rękawiczkach, w okularach, w kapeluszu, to musi być sam Wolfram!

I kapitan na stojąco rusza kolanami. Takim swoim chłopakiem mógł być sam Zenon Rusociński, ale niezupełnie... Owszem, został kontrolerem i niby razem jeździ na „Lenartowiczu", ale wcale nie jest wdzięczny! Nie można powiedzieć, nawet się lubią, ale Zenon jest wdzięczny raczej Majkowskim, starej Biberowej, staremu Belszteinowi, wszystkim naokoło, byle nie Witayskiemu...

Woda coraz lepsza! Koła kąpią się w głębiach, zagarniając pełno na łopaty jak do gęby gęstą pianę piwa... I dno wcale nie szoruje! Żeby jeszcze wiatr, cholera, taki ciągły...

W czarności bez granic wiatr chodzi z wiatrem, jakby ich dwóch było, jeden wielki i mocny, drugi mniejszy i zwinny... Reflektor białym światłem już pomacał brzeg, już tamten prawy, niski, przy którym czerwono na czarnej wodzie pełga lampeczka bakenu. Więc znowu nagłym skrętem odwróci się noc w nowym zygzaku drogi, na lewo, do Młocin, na skos przez Wisłę.

I wciąż dwóch się miga, dwóch się goni, dwóch tańczy nad białym oddechem światła na wodzie. I trzeba pomyśleć, że są goli obadwaj i że mają twarze niebieskie jak topielcy... Często już tak jest, że w nocy polatują po Wiśle dwa wiatry, większy i mały, dwa, lecz nierozdzielne, jakby związane przyjaźnią za ręce na wieczne bycie nad splątanym nurtem.

Takich miejsc stary Firlus naliczył siedem na Wiśle. Ale nie tylko Firlus widział siedem razy niebieskie twarze nocą. Nad wodą, na powietrze, zawsze dwie razem... Gdzie San wbiega w Wisłę, potem poniżej Puław, potem przy Kalwarii, teraz tu przy Młocinach, potem pod Mochtami, przy Dujnowie, we Włocławku przy fabryce Bohma... Biberowa mówiła, że w tych wszystkich miejscach większy mniejszego ratował za rękę i obaj potonęli.

Witayski nie wierzy. Witayski także się topił i nawet nieźle sobie tonął, właśnie tu, przy Młocinach, kiedy z domu uciekł, już dawno temu. Miał lat siedemnaście na osiemnasty, a zawdzięcza życie szyprowi Lewandowskiemu, który własną mocą spływał tędy do Płocka, rzędem w trzy berlinki. Więc jakby na pamiątkę, kapitan Witayski ma swój zwyczaj w tym miejscu oddać Marcinowi sterowe koło i sznur reflektora, a samemu

wyjść z budy, oprzeć się o poręcz, wychylić się i patrzeć. Głupie baby są i Firlus głupi! Wiatr jest tylko jeden! Dzisiaj dmucha od wschodu...

Ale przy kominie ktoś widać siedział, bo podnosi się cieniem z podłogi...

— Felek?

— Bardzo przepraszam, ale nie wiedziałem, że tu nie wolno...

— Owszem, możesz być! Grzałeś się?

— Przy kominie, w tym kącie od wiatru, zupełnie można wytrzymać! — i mała twarz Felka podchodzi blisko i świeci oczami Trościaneckiej.

— No to sobie siedź! Odpoczniemy aż dopiero we Włocławku, czyli jutro na południe, a będziemy tam stać pewnie aż do pojutrza do południa...

I kapitan Witayski jakby z powrotem kieruje się do swojej budy sterniczej. Długi nos mu zmarzł od razu od tego wiatru, który pędzi nocą, ostro mroźny, przez Wisłę. Owszem, z boku jakby podlatuje jeszcze jeden, ten drugi, ten inny...

— Panie kapitanie, a Wyszogród?

— Kiedy będzie Wyszogród? W nocy... No bo co? Chciałeś wysiąść w Wyszogrodzie?

— Koniecznie!

— Już panienkę tam masz?

— Kolega tam mieszka... To po co on ma być w Wyszogrodzie, kiedy może ze mną!

— Jak to, z tobą?

— No, na Pradze... Wynajmiemy pokój albo pokój z kuchnią we dwóch albo i więcej i będziemy mieszkać! Bo jak z masy spadkowej znowu będą Trościaneckich pieniądze, to dlaczego inni chłopcy nie mają korzystać z mojego działu?

Na wysokich nogach pan kapitan sztywnieje. Stoją tak naprzeciw, jeden duży w ciemności, wydany na mróz, drugi mały pod kominem, jakby przykucnięty w ciemnym kącie przy budzie. W budzie słucha Marcin...

Pan kapitan rękami osłaniając nos, mówi głucho i mściwie:

— Pierwsze słyszę o tym! Przecież miałeś ze mną, Felek...

— Bardzo pana przepraszam, panie kapitanie, naprawdę, naprawdę... Ale po co ja mam koniecznie uciekać ze statku, kiedy ja mogę zwyczajnie sobie wysiąść?...

HARMONIA

Niedziołek już sześć niedziel umierał, a teraz zdawało się, że na dobre zacicha. W domu zaciągała się uroczysta posępność, jak kiedy gospodarza ma zabraknąć.

Niedziołkowa pochylona nad szyciem wzdychała pobożnie pod oknem, czasem prostowała się i patrzyła w stronę łóżka, usta jej się wtedy poruszały, jakby coś żuła.

Mimo niedzieli szyła, podłużała sobie czarną suknię. Nie, żeby sposobiła żałobę, ale tak, na wszelki wypadek. Lubiła być przewidująca. Czyż całym życiem Niedziołka nie pokierowała jak należy? Ustrzegła go od pijaństwa i amorów, od włóczenia się po zabawach z harmonią. Ach, ta harmonia! Jeśliby Niedziołka nie stało, w mig ją sprzeda. Nienawidzi harmonii. Skrzypce chciała mu kupić, zawsze to jakiś stosowniejszy instrument, choć cygański. Dudniące zaś rechotanie harmonii od razu świat rozpustą zapowietrza i o bezeceństwach każe myśleć. Mało to się strachu i wstydu najadła zeszłego roku? Wracała z odpustu zmęczona, ale podniesiona na duchu, ze szczerym postanowieniem nawrócenia Niedziołka. Układała sobie, jak to się razem wybiorą na przyszły rok, jak zaczną nowe życie. Weszła, a tu w sadku Sodoma i Gomora. Niedziołek siedzi na pieńku i gra na harmonii, słania się z nią, kołysze lubieżnie; dziewuchy jakieś i ta Mikusiowa bezwstydnica tańczą jak opętane na trawie, podskakując, pokrzykując, łyskając kolanami i czym się da. Ale usłyszeli od niej! Rozpędziła tę zarazę, harmonię na klucz, i Niedziołek się ustatkował. Od kopyta nie wstawał, chyba żeby z swoimi pszczołami gadać. Cóż, kiedy kiepski się zrobił, na pier-

si zaniemógł, najlepszy miód mu nie pomaga. A jej, to jakby nie dostrzegał.

Jeśliby tak być miało, żeby Niedziołek umarł, to ona Różańskiemu wprost powie, że jak chce, to niech bierze warsztat i zamieszka w pokoju od ulicy. Lustro mu tam da i ceratową kanapę. Różański młody jest, ale roztropny i pojmie, jaka mu się gratka trafia. Długo jeszcze ludzie będą z robotą przychodzili do warsztatu Niedziołka, choć jego samego nie stanie. Dobry to był szewc. Byle tylko pszczoły chciały Różańskiego słuchać; trzydzieści uli to nie byle co.

Wiatr szarpał czereśniami. Pod niskim, sinym niebem młoda zieleń miała coś z pleśni. Nigdy jeszcze Niedziołkowa równie przykrego czerwca nie doświadczyła.

Niedziołek zachrapał, jakby się dławił. Krzyknęła i ze skrzywioną płaczliwie twarzą pobiegła do łóżka. Chrapał, bo spał, nie spieszno mu było żegnać się z życiem. Westchnęła, głowę zwiesiła. Szczęścia to nie miała w życiu. Trzy dni rodziła, aż jej gardło od krzyku spuchło, a teraz znowu sześć niedziel Niedziołek umiera i umrzeć nie może. Otarła łzy kułakiem i wróciła do szycia.

W święta nikt do nich teraz nie zaglądał, żeby „nie przeszkadzać“ — mówili. W powszedni dzień to przynajmniej Różański stukał na kowadle i do kuchni zachodził.

Niedziołek zachrapał jeszcze mocniej, aż szyjącą dreszcze przeszły. Pies zaszczekał. Weszła Mikusiowa, uśmiechnięta, jakby do rodzącej przychodziła, a nie do umierającego.

Niedziołek obudził się i przytomnym okiem powitał gościa, a na żonę szyjącą czarne suknie spojrzał ze zdrową niechęcią.

„Szelma Mikusiowa“ — mawiali ludzie — „umarłego by wskrzesiła, tyle w niej ognia“. Ale Mikusiowa dość ma kłopotu z żywymi, akuszerką będąc z zawodu. Dumna chodzi, że pięciu synów sama wydała i że ludzi na świat wprowadza, kobietom w najcięższej chwili pomagając. Nieraz siedem nocy z rzędu oka nie zmruży, lecz nie skarży się. Lubi swój fach, cieszy się, że dzieci przybywa. „Ludziska nie przestają narzekać, a przecie słodko jest żyć“ — powtarza Mikusiowa do kobiet.

— Ej, panie Niedziołek, ludzi pan straszysz. Znudziło się panu nad kopytem siedzieć, a mnie butów na gwałt trzeba. — Ujęła delikatnie chorego za rękę szukając pulsu.

Ładnie to Niedziołek nie wyglądał; oczy zapadłe jakby ziemią przysypane, szyja wychudzona, ręce, pożal się Boże — ale życie uparte jeszcze w nim tliło.

Mikusiowa usiadła przy łóżku nie wypuszczając ręki chorego ze swojej. Przybiegła do niego, chociaż jej puścić nie chcieli u Wyrazów, gdzie nielada chrzciny się szykowały z muzyką i tańcami.

Niedziołkowa składała do kufra czarną suknię. Z twarzy jej Mikusiowa wyczytała, że była przez nią tak nielubiana, jak jej sama nie lubiła. Nie wiadomo, dlaczego wprawiło to akuszerkę w dobry humor. Zaczęła namawiać Niedziołkową, aby się przeszła, źle wygląda, do Wyrazowej powinna wstąpić, zawsze to cioteczna siostra.

— Gdzie mi tam na chrzciny chodzić — obruszyła się z jękiem Niedziołkowa. — Najwyżej na nieszpory wpadnę. — Spojrzała na Mikusiową z zawiścią. Jakie to ona ma oczy błyszczące i twarz gładką, i pąsem się oblewa o byle co, jak dziewczyna. — Trzeba trochę myśli na co innego obrócić, aby mieć siły na to wszystko — skinęła w stronę łóżka, wzięła książeczkę i wyszła.

Niedziołek odprowadził żonę oczami do drzwi, a potem popatrzył zezem na gromnicę stojącą obok na stole.

Mikusiowa wstała, postawiła gromnicę przy drugim końcu stołu, przy łóżku Niedziołkowej.

— Pogoda się robi — zawołała otwierając okno. — Zaraz się Niedziołkowi lepiej zrobi. Od samego zaduchu można się tu pochorować.

Wiatr ustał. Lekkie a wysokie niebo unosiło się nad sadem złociejącym. Gdzieś w oddali jęczały słowiki.

— Doczekać się nie może, kiedy umrę — odezwał się Niedziołek ponuro.

— Zwyczajna rzecz, panie Niedziołek, że człowiekowi brakuje cierpliwości w takiej chwili. — Uniosła firankę i zarzuciła ją za klamkę okna. Chciwie wdychała chłodne powietrze niosące się z sadu. W dali między topolami różowiały wieże miasta.

Mikusiowa wróciła do chorego. Kot poruszył się w kuchni na zapiecku; zachrobotały suszone grzyby i orzechy w worku. Zeskoczył, zaparł się przednimi nogami, ziewnął, wgramolił się na okno, a z okna dał susa w ogród.

Pies warujący na progu dźwignął się i jakby ożywiony nagłą nadzieją, puścił się pędem przez pokrzywy ku błoniu.

— Napiłbym się czego — odezwał się chory dalekim głosem.

— Soku z kompotu? Mleka? — poderwała się od okna Mikusiowa.

— Mdli mnie od mleka i kompotu — skarżył się obrażonym głosem. — Dereniówki bym się napił — rzekł spoglądając na szafę.

Mikusiowa z palcem na ustach zastanawiała się, czy ma dać choremu dereniówki. Spojrzawszy na jego oczekującą minę pomyślała: — Biedaczysko, wiele dobra już nie zażyje. — Miała tkliwe serce dla tych, co zachodzili w śmierć.

— Jak Niedziołkosia zobaczy, to dopiero zawyje — ucieszyła się przystawiając krzesło do szafy.

— Dość już mam tych gromnic, różańców, tego pobożnego skwierczenia. — Oparł głowę na ręku i patrzył na zgrabne kształty Mikusiowej. Coś mu się przyjemnego przypomniało z młodości i aż zdziwił się, bo już był zobojętniał na wszystkie uciechy życia.

Mikusiowa nalała dereniówki z ogromnej butli do szklaneczek. Kolor grał pięknie. Spróbowali ostrożnie; dobre było.

— Zdrowo się trzymałem, kiedy tę dereniówkę robiłem — wspominał Niedziołek. Umilkł zasłuchany w sobie, jak to chory, dla którego własne ciało jest jakby kimś innym, kogo się wciąż bada. — Chyba mi pomogła — zdziwił się.

— Powietrze świeże najlepsze lekarstwo; gdzież to można w takim zaduchu — gniewała się Mikusiowa.

Niedziołek wychylił drugą szklaneczkę. Mikusiowa przepiła. Mocną miała głowę; należało to do jej zawodu; akuszerkę wszędzie wódką częstują.

Firanka zsunęła się z klamki i wydymała się na wietrze jak lekki biały obłok. Dziwna słodycz i cisza była w tym widoku. Siedzieli zapatrzeni w falującą łagodnie firankę, jak w zachwyceniu.

Pierwszy Niedziołek odzyskał pamięć. — Czy to sprawiedliwie, żebym tak kończył ledwo pięćdziesiąt lat mając? Anim nie pił, anim się nie łajdaczył, ale porządniem zawsze pracował. I właśniem dom odnowił.

Mikusiowa ostro się zaśmiała tracąc na chwilę zwykłą swoją pogodną stateczność. Jakie to życie potrafi być okrutne, to ona najlepiej wie. Musiał to Mikuś na wojnie przepaść, a przecie daleko mu było nawet do czterdziestki. Człowiek chciałby lepiej, niż chce życie...

Niedziołek z wielkiej litości położył rękę na ramieniu kobiety. A Mikusiowa, taka dzielna, nie wytrzymała tej litości i zaszlochała. Ręka Niedziołka zsunęła się na podołek płaczącej. Litość rosła w Niedziołku, roztkliwienie w Mikusiowej. Wzięli się za ręce, szukający marnej, nietrwałej pociechy śród strasznej żałości.

— Maszyny do szycia cholewek to mi najwięcej żal — zwierzył się szeptem — dwadzieścia lat mi służyła.

— Jak Mikuś przepadł, to wstyd mi było się pokazywać na ulicy, taka się sobie zdawałam oszukana.

— Różańskiemu odda warsztat. Na gotowe przyjdzie ten oblazły storczyk. Na mojej maszynie będzie szył.

Słowa ze łzami mieszali, aż osłabli z rozpaczliwej tkliwości i umilkli.

Wtedy niespodzianie muzyka buchnęła u Wyrazów. Niedziołek i Mikusiowa drgnęli zaskoczeni. Muzyka, dereniówka, strach i litość odebrały im siły. Rozpłakali się oboje i objęli się porażeni posępną słodyczą.

Trochę mocy ze zdrowych ramion Mikusiowej przeszło w zetlałe członki Niedziołka, bo odsunął kobietę i zaczął się ubierać. Ciemny rumieniec wystąpił na pożółkłe policzki. Jakby dawna moc mu wróciła, pewnym krokiem podszedł do szafy i wyciągnął harmonię.

Mikusiowa przeczesywała czarne włosy przed lusterkiem opartym o niebieską figurkę; ręce jej drżały. Nieczęsto się zdarza widzieć człowieka, jak się dźwiga ze śmiertelnej pościeli dawny i ozdrowiony. A tu może i za jej sprawą to się działo.

Niedziołek w nowym, trochę zbyt obszernym ubraniu, spoglądał na Mikusiową z drwiącą zuchwałością. Brwi podniósł, nozdrza rozdął i mocno ująwszy harmonię, czule ją do zapadłej piersi przycisnął.

— Chodźmy — rzucił za siebie, przechylając głowę jak kozioł.

Wesołe młode dźwięki zahuczały jak gromy wiosennej burzy. Niedziołek zaśmiał się i pchnął kolanem drzwi. Wyszedł raźnie na próg, a tu w furtce stoi Niedziołkowa, smutna jak gromnica. Wrzasnęła przeraźliwie, zachwiała się, jakby miała paść w błoto. Nie popatrzył nawet na nią. Oniemiała od niesamowitego widoku, usunęła mu się z drogi, uczepiwszy się kurczowo parkanu. Niedziołek skierował się przez błonie ku domowi Wyrazów, skąd niosła się dudniąca, ochocza muzyka. Za Niedziołkiem szła lekkim krokiem Mikusiowa.

ULISSES

Ulisses Macauley, mały chłopczyk, stał pewnego dnia nad świeżą jamą susła w ogródku, który się mieścił na tyłach jego domu przy ulicy Św. Klary w mieście Itaka w Kalifornii. Suseł, mieszkaniec jamy, wypchnął właśnie w górę świeżą, wilgotną ziemię i wyzierał z dziury na chłopca, który, choć niewątpliwie obcy, nie był może jednak wrogiem. Zanim się chłopczyk zdołał nacieszyć do syta tym cudownym zjawiskiem, jeden z ptaków Itaki przyfrunął do starego orzecha, który rósł w ogródku, i usiadłszy na gałęzi wpadł w szał śpiewania. Oderwało to uwagę chłopca od ziemi i przeniosło ją na drzewo. A wreszcie — i to było najcudowniejsze ze wszystkiego — z oddali dobiegło sapanie i porykiwanie pociągu towarowego. Chłopczyk nadstawił ucha i poczuł, że mu pod stopami ziemia drży od biegu pociągu. Puścił się wtedy pędem, biegnąc (tak mu się zdawało) prędzej niż jakakolwiek żywa istota na świecie. Do rampy dopadł w sam czas, by móc zobaczyć przejazd całego pociągu, od lokomotywy aż po wagon kuchenny. Pomachał rączką palaczowi, ale palacz nie odpowiedział mu wzajemnym machaniem. Pomachał pięciu innym ludziom, którzy jechali pociągiem, ale nikt mu się nie odwzajemnił. Mogli byli pomachać, ale nie pomachali. Aż wreszcie, oparty o bok bydlęcego wagonu nadjechał Murzyn. Poprzez łomot pociągu Ulisses dosłyszał śpiewanie Murzyna:

Nie płaczże już, moja miła,
Nie płaczże już dziś!
Zaśpiewamy piosenkę o starym domu w Kentucky,
O starym domu w Kentucky daleko, daleko stąd!

Ulisses pomachał też Murzynowi i oto zdarzyło się coś cudownego i niespodziewanego. TEN właśnie człowiek, czarny i niepodobny do innych, pomachał nawzajem Ulissesowi i zawołał: — Jadę do domu, mały, wracam do swoich!

Mały chłopczyk i Murzyn machali sobie rękami, póki pociąg zupełnie nie zniknął.

A wtedy Ulisses rozejrzał się dokoła. No, i był wkoło niego zabawny i opustoszały świat jego życia. Dziwny, zarosły zielskiem, zaśmiecony, cudowny, bezsensowny a piękny świat. Drogą nadchodził staruch, dźwigający na plecach zwinięty tobołek. Ulisses pomachał rączką i jemu, ale człowiek ten był za stary i zbyt zmęczony, żeby go mogła cieszyć życzliwość małego chłopca. Spojrzał na Ulissesa tak, jak gdyby obaj już nie żyli.

Chłopczyk odwrócił się i ruszył ku domowi. Idąc wsłuchiwał się ciągle w łoskot przejeżdżającego pociągu, w śpiew Murzyna i w radosne słowa: „Jadę do domu, mały, wracam do swoich!"

Aby to wszystko przemyśleć, stanął pod drzewem i zaczął kopać żółte, pachnące owocki, które zeń opadły. Po chwili uśmiechnął się uśmiechem rodziny Macauleyów — tym łagodnym, mądrym, przytajonym uśmiechem, który potakuje sprawom całego świata.

Skręciwszy za rogiem ulicy, Ulisses zaczął skakać, podbijając sobie jedną piętę do góry. Z tego rozradowania potknął się i upadł, ale wstał zaraz i pobiegł dalej.

Matka jego karmiła w podwórzu kurczęta. Widziała, jak chłopczyk skakał, jak upadł, jak się potem podniósł i pobiegł skacząc dalej. I za chwilę był już przy niej. Stanął obok, nic nie mówiąc, a potem poszedł zobaczyć, czy nie ma jaj w kurzym gnieździe. Znalazł jedno. Przyglądał mu się przez chwilę, wyjął je, zaniósł matce i podał jej bardzo ostrożnie, chcąc przez to wyrazić to wszystko, czego nikt rozumem ogarnąć nie potrafi, a o czym dziecko zawsze zapomina powiedzieć.

Przełożyła z angielskiego MAŁGORZATA SZERCHA

ZE WSPOMNIEŃ O ANDRZEJU STRUGU

Z Andrzejem Strugiem — Tadeuszem Gałeckim kolegowałem przez czas dłuższy i zawarłem przyjaźń w gimnazjum lubelskim. Starszy ode mnie o 2 lata (ur. w r. 1873), w niższych klasach szedł o klasę wyżej, lecz gdy się zatrzymał na drugi rok w klasie piątej, dogoniłem go i odtąd przez cztery lata aż do matury (od r. 1889 do r. 1893) szliśmy razem i nieraz siadywaliśmy obok siebie w ławce.

O atmosferze, jaka panowała wówczas w gimnazjum lubelskim, pisałem kiedyś w książeczce *Moja pierwsza wycieczka krajoznawcza* (*Orli Lot*. Kraków 1923, Nr. 6). Pozwolę sobie jeszcze raz przypomnieć warunki, w jakich rozwijała się nasza młodość. Były to czasy, kiedy na czele szkolnictwa w Królestwie stał kurator Apuchtin, jeden z najgorliwszych rusyfikatorów, który w prześladowaniu polskości w szkołach nie miał sobie równych, a gimnazjum w Lublinie pod tym względem prym trzymało w całym kraju. Przez długie lata na czele gimnazjum stał niejaki Mikołaj Siengalewicz, któremu w martyrologii dzieci polskich należy się wzmianka. Przybył on niegdyś z Galicji i nawet na starych książkach swoich miał podpisy polskie: „dr filozofii Un. Lwowskiego". Odznaczył się najprzód jako nauczyciel i inspektor progimnazjum w Hrubieszowie i szybko awansował na dyrektora do Lublina, gdzie wkrótce stał się grozą uczniów, rodziców i największym ulubieńcem osławionego kuratora Apuchtina. Gdy ten ustąpił, co stało się już po opuszczeniu przez nas gimnazjum, i nastały pewne zmiany, jeżeli nie w systemie, to w ludziach, musiał ustąpić i Siengalewicz, któremu dowiedziono łapownictwa, lecz to nie przeszkodziło, że jeszcze długie

lata w charakterze cenzora znęcał się nad prasą warszawską. Jak w prawodawstwie Likurga nawet za drobne przewinienia była kara śmierci, tak i w Lublinie wszystko, co tchnęło jakimkolwiek, czasem niewinnym protestem przeciw systemowi, co miało związek z chęcią utrzymania polskości, kończyło się zazwyczaj jedną karą — wydaleniem z gimnazjum. Jeżeli, formalnie rzeczy biorąc, nie zawsze do tego dochodziło, to tylko dlatego, że rodzice, zrażeni szykanami, odbierali wcześniej uczniów i posyłali do Warszawy, Radomia lub nawet w głąb Rosji, gdzie stosunki wobec Polaków były stokroć lepsze. Dość powiedzieć, że gdy wstępowałem w mury tego gimnazjum, liczyło ono przeszło 500 uczniów; pierwsze klasy miały aż po 3 oddziały równoległe. Gdy kończyłem, było już dwustu kilkudziesięciu, a maturę otrzymało dwunastu. Tak nasz dyrektor pojmował szerzenie oświaty. Gdy wpadał w pasję, a często mu się to zdarzało, mawiał: — Zobaczysz, ja ci dam takie świadectwo, że cię nawet do... „katorgi" nie przyjmą! — I rzeczywiście, zdarzało się czasami, że ktoś przebrnął do końca, otrzymał maturę, zgłaszał się, jeżeli nie od razu do katorgi, to dajmy na to do Uniwersytetu Warszawskiego, a tam go nie przyjmowano, gdyż w świadectwie tajnym „kochany" dyrektor tak opisał swego wychowanka, że rektor wzdragał się przyjąć tak mocno podejrzaną osobistość. Spotkało to np. mego kolegę, Józefa Hornowskiego, późniejszego profesora Uniwersytetu Warszawskiego. Przed samym otrzymaniem matury zmarł lubiany przez uczniów nauczyciel matematyki, Polak J. Doborzyński. Odbył się uroczysty pogrzeb, w którym wzięło udział całe gimnazjum: były wieńce od wszystkich klas i, o zgrozo! na szarfach zjawiły się polskie napisy, a że akcją tą kierowały wyższe klasy, ofiarą padli niektórzy maturzyści, a głównie Hornowski, którego uznano za prowodyra w tej sprawie. Gdy zjawił się potem z maturą i podaniem o przyjęcie na uniwersytet w Warszawie, spotkał się z odmową. Dopiero uniwersytet dorpacki dał mu możność dalszego kształcenia się w medycynie, do czego mu dopomogłem, będąc już wcześniej przyjętym na uniwersytet, po roku pobytu w Warszawie, aresztowaniu i zesłaniu za manifestację polityczną (17 IV 1894) i amnestii. Przy powszechnym systemie rusyfikacyjnym, który tak dobrze przedstawił Żeromski w *Syzyfowych pracach,* stosunek dyrektorów był różny. Gnębiąc polskość, nie-

którzy dyrektorzy nie zabraniali, czasem nawet i popierali pewne ćwiczenia fizyczne lub rozrywki. Siengalewicz miał pod tym względem swoje zasady. Nie mówiąc już o kierunku nauczania, o przeciążaniu ucznia nadmierną ilością zadań domowych, żeby nie miał czasu o czym innym myśleć, o systemie odwiedzin i rewizyj u uczniów nawet w domach prywatnych, byliśmy na każdym kroku naszego życia, nawet gdy chodziło o rozwój fizyczny lub niewinne rozrywki, skrępowani groźnymi zakazami. Przechadzki za miasto, palant, łódka, rower, konna jazda, teatr — wszystko to było surowo wzbronione; ślizgawka, kąpiel rzeczna zaledwie tolerowane i to wyznaczano takie miejsca i takie godziny, że w końcu mało kto z nich legalnie korzystał. Pamiętam, jaka burza gniewu spotkała paru maturzystów, gdy na parę dni przed otrzymaniem matur złapano ich... na łódce. — Tylko tego jeszcze brakuje, żebyście siedli na rower! — wołał rozwścieczony dyrektor wobec całej klasy.

Lecz na nic się zdały wszelkie zakusy rusyfikacyjne. Pomimo gróźb, ucisku i prześladowań młodzież polska w starszych klasach zorganizowała koła, w których prowadzono pracę w kierunku samokształcenia, żeby nadrobić to, czego nam szkoła nie dawała. Już w czwartej klasie założyliśmy w tym celu niewielkie kółko. Rozszerzyło się ono w klasie piątej. Niebawem dowiedzieliśmy się, że i w klasie szóstej powstało podobne kółko; nastąpiło więc połączenie i w tym okresie, gdy kończyłem gimnazjum, organizacja kółkowa ogarnęła już wszystkie cztery wyższe klasy gimnazjalne. Stworzyliśmy dość pokaźną bibliotekę wydawnictw legalnych i nielegalnych. Nad pierwszą przez cały czas pobytu w gimnazjum mieliśmy pieczę wraz z bratem Ludwikiem i szczęśliwym trafem nie mieliśmy „wsypy"; druga gwoli bezpieczeństwa wędrowała z miejsca na miejsce. Przede wszystkim zwróciliśmy uwagę na historię i literaturę polską. Z zachwytem czytaliśmy zakazane utwory Mickiewicza i naszych romantyków. Wyobrażam sobie zgrozę dyrektora, gdyby się dowiedział, że *Przedświt* Z. Krasińskiego wyszperaliśmy w samym gmachu gimnazjalnym wśród starych, zapomnianych książek i szpargałów w kącie gabinetu fizycznego. Studiując historię i literaturę polską pisaliśmy wypracowania na poruszane tam tematy, a nawet urządzaliśmy konkursy. Nagrodą zawsze była książka, najczęściej wydanie naszych klasyków, co niewie-

le nas kosztowało, gdyż nagrodzony najczęściej darowywał książkę do biblioteki kółka. Powieści najczęściej miewaliśmy w domu i wypożyczaliśmy sobie nawzajem, do biblioteki własnej kupowaliśmy przeważnie książki poważniejsze. Prawie wszyscy znaliśmy już *Trylogię* Sienkiewicza. Z powieści czytywaliśmy z zapałem *Nad poziomy* Wołodego Skiby (Wł. Sabowskiego) i *Poruszymy z posad ziemię* M. Jokay'a, gdyż poruszały one tematy szkoły i konspiracji. Nasze samouctwo, z początku prowadzone dość chaotycznie, zostało ujęte w pewien program, gdy weszliśmy w kontakt z kółkami warszawskimi, którym przedstawiciele inteligencji radykalnej dostarczyli opracowanych programów na wszystkie cztery klasy. Łącznikami z Warszawą stali się bracia Zygmunt i Konrad Chmielewscy, synowie znanego lekarza z Nałęczowa, którzy uczyli się w V gimnazjum w Warszawie, gdzie ruch kółkowy najlepiej się rozwinął. Bawiąc u kuzynów w Lublinie, dostarczyli nam programów, a były one tak ułożone, że zdążały do wyrobienia światopoglądu opartego na podstawach naukowych. Zaczynaliśmy od kosmografii i kosmogonii i stanowiska Ziemi we wszechświecie, poznawaliśmy geologiczne dzieje Ziemi i rozwój świata organicznego, by przejść dalej do nauk o człowieku, podstaw antropologii, psychologii, ekonomii politycznej z marksistowskiego punktu widzenia, łącznie z *Manifestem komunistycznym* i historią ruchów wolnościowych. W Warszawie urządzano zjazdy delegatów kół prowincjonalnych; na jednym takim zjeździe byłem delegatem koła lubelskiego i wygłosiłem odczyt pt. *Patriotyzm a socjalizm*, dowodząc, że między tymi pojęciami nie ma przeciwieństwa. Zjazd ów odbył się w mieszkaniu braci Zakrzewskich, późniejszych profesorów: Stanisława — historyka i Konstantego — fizyka; oni wówczas wodzili prym w V gimnazjum, w spadku po braciach Grabskich, którzy wówczas byli już po maturze.

Gdy koło nasze rozrosło się obejmując wszystkie klasy wyższe, trudno już było zbierać walne zebranie w mieście, gdyż zwróciłoby to uwagę. Czekaliśmy więc wiosny i małymi grupami zbieraliśmy się gdzieś w lesie lub w parowach, w które tak obfitują okolice Lublina. Zwykle był jeden większy odczyt, potem deklamacje i śpiewy. Z tych czasów wbił mi się w pamięć jeden fakt, który dla szerokiego ogółu przeszedł niepostrzeżenie,

lecz w kole naszym wywołał poruszenie. W Lublinie zmarł ks. Piotr Ściegienny, który tam mieszkał przy kościele franciszkanów. Podczas jego pogrzebu już blisko cmentarza znalazła się w orszaku gromadka uczniów, a niektórzy nawet pomagali nieść trumnę. Władze gimnazjalne robiły śledztwo, żeby dowiedzieć się nazwisk tych uczniów, lecz nikogo nie wykryto. Tymczasem w kole odbył się odczyt o ks. P. Ściegiennym.

Poważne przygotowanie drogą samouctwa sprawiło, że ze stosunkowo niewielkiej garstki młodzieży z gimnazjum lubelskiego wyszło kilka jednostek wybitniejszych. Kółko ówczesne w opisywanym przeze mnie okresie dało kilku profesorów: medyka Józefa Hornowskiego, geologa Jana Lewińskiego, historyka Adama Szelągowskiego i ekonomistę Kazimierza Kasperskiego, paru literatów, jak Tadeusz Gałecki (Andrzej Strug) i Tadeusz Ulanowski. Brat mój, Ludwik (ps. Karol), brał czynny udział w organizacji PPS, kilkakrotnie więziony, zsyłany najprzód do Wołogdy, później do Kraju Narymskiego, skąd uciekł, by pracować nielegalnie. Starszy o klasę ode mnie imiennik, Henryk Hryniewiecki (nie — krewny), aresztowany wraz z Gałeckim w procesie puławiaków, zginął w cytadeli warszawskiej. Z naszego kółka wyszedł działacz społeczny, sędzia Feliks Dutkiewicz, krótkotrwały minister sprawiedliwości w jednym z gabinetów K. Bartla w r. 1930, który szybko z nim się rozstał, ponieważ Dutkiewicz chciał pracować z sejmem. Dużo jeszcze innych kółkowiczów-lubliniaków zajęło odpowiedzialne stanowiska w kraju jako ludzie o określonym światopoglądzie, wyniesionym z samouctwa w gimnazjalnym kole lubelskim.

Tadeusz Gałecki pochodził z rodziny ziemiańskiej. Rodzice mieli niewielki majątek, Konstantynówkę, o pięć kilometrów od Lublina, przy szosie prowadzącej do Opola. Kiedyś w pobliżu stała karczma zwana „Poczekajka" (nazwa jest na mapach). Stary Gałecki bardzo się dąsał, gdy ktoś dla żartów tak nazywał jego majątek. Był on typem poczciwego szlachcica, średniego wzrostu, o sumiastych wąsach, dość znacznej tuszy, z powodu której nie lubił się ruszać; gospodarował, przeważnie siedząc na ganeczku z kolumienkami, skąd obejmował wzrokiem cały folwarczek; zoczywszy kogoś z czeladzi, hukał tubalnym głosem na całe gumno, dopytywał się, co robi, kazał przywoływać in-

nych po rozkazy i tak, prawie nie ruszając się z ganku, prowadził gospodarkę.

Prawie jednoczesna śmierć naszych ojców we wrześniu 1891 r. zbliżyła nas bardziej; tylko że ja od tego czasu musiałem borykać się z losem, zarabiając na życie korepetycjami, on zaś w dalszym ciągu, jako główny spadkobierca męski (miał tylko siostrę), korzystał ze swego uprzywilejowanego stanowiska. Zazdrościliśmy mu, gdyż Tadeusz, zdaje się jedyny z uczniów gimnazjum, nie mieszkał w mieście; co dzień mała bryczuszka przywoziła go do szkoły i odwoziła z powrotem. Używał więc sielskiej swobody, jeżdżąc konno, odwiedzając sąsiadów, zwłaszcza częstym gościem bywał w niedalekim Sławinie, majątku Rzewuskich, gdzie były panny, gdzie często odbywały się pikniki i zabawy. Raz nawet odwiedził Lublin konno, za co dostał porządne wymyślanie od Siengalewicza z zapowiedzią, żeby nie śmiał więcej pokazywać się jako jeździec na lubelskim bruku. Jak zawsze w szkole, tworzyły się często pary bliskich przyjaciół. Taką parą byli dwaj Tadeusze: Gałecki i Ulanowski; obaj chłopcy zamożni (ojciec Ulanowskiego był architektem). Łącznikiem był dom Ulanowskich. Obaj byli lubiani w klasie, gdyż byli dobrymi kolegami, lecz różnili się kontrastowo: Gałecki cichy, dość poważny i skupiony w sobie, Ulanowski należał do chłopców wesołych, których trzymają się „psie figle". Ponieważ swoim trybem życia ci dwaj bez troski znacznie odskakiwali od poważnego nastroju członków kółka, przejętych koniecznością pracy nad sobą, nad swym wykształceniem ogólnym, mieliśmy ich za „bawidamków" i pomimo ich zalet koleżeńskich długo wzdragaliśmy się, czy przyjąć ich do naszego grona wtajemniczonych, tak że przyjęcie nastąpiło nieco później, zdaje się w klasie szóstej. Nie rozczarowaliśmy się jednak, gdyż obaj szybko starali się dogonić nas w lekturze i w pracach, już przez nas wykonanych.

W pracy gimnazjalnej Gałecki należał do uczniów poprawnych, którzy mają zawsze odrobioną lekcję, w żadnym z przedmiotów nie wybijał się na pierwsze miejsce, lecz był typem ucznia nieco powyżej średniego poziomu. Zresztą w wyższych klasach zajęci pracami w kółku, lekceważyliśmy sobie wiedzę gimnazjalną, nie uganialiśmy się za piątkami; chodziło nam tylko o minimum, żeby dobrnąć do matury, która przy reżimie Sien-

gałewiczowskim wydawała nam się radosnym wyjściem na swobodę i wyzwoleniem z koszmarnej rzeczywistości, jaka nas otaczała. Zdolności literackie ujawniały się już w niektórych polskich referatach na zebraniach kółka, w gimnazjum zaś — w rosyjskich wypracowaniach domowych. Mieliśmy w klasie ósmej nauczyciela rosyjskiego, niejakiego Tołubiejewa, który chcąc przygotować nas godnie do pracy maturalnej, nękał nas co dwa tygodnie wypracowaniami, przeważnie z historii literatury. Co drugi poniedziałek musiało się doręczyć zeszyt. Nazywało się, że dość mamy czasu na obmyślenie i napisanie przez dwa tygodnie, lecz zajęci innymi sprawami, lekcjami, kółkiem, korepetycjami, mogliśmy zaledwie w ogólnych zarysach opracować plan i zgromadzić literaturę, toteż powodzeniem cieszyły się różne mniej znane „chrestomatie" i obszerniejsze podręczniki historii literatury i krytyki literackiej, które pożyczaliśmy sobie nawzajem; sięgaliśmy czasem i do Bielinskiego. Odbywała się kradzież różnych tekstów, gdzie od czasu do czasu zjawiały się oryginalne cytaty w cudzysłowie, a potem znów parafrazy.

Z Gałeckim, nie uganiając się za piątkami, rywalizowaliśmy na jednym punkcie: kto mniej napisze. Przy oddawaniu wypracowań pytaliśmy się nawzajem, ile kto stronic napisał, a ten triumfował, kto napisał mniej. Na tym dobrześmy wychodzili, gdyż w takim krótkim, zwięzłym opracowaniu, w oparciu o dobry plan, łatwo było ustrzec się błędów stylistycznych, językowych czy przypadkowych ortograficznych. Nasz mistrz nie miał się czego przyczepić, pisał więc, że „temat słabo rozwinięty" i stawiał czwórkę, a o to nam chodziło, tak że w tych wypracowaniach jechaliśmy wciąż na czwórkach.

Z tym nauczycielem Gałecki miał raz dość charakterystyczny zatarg świadczący o jego usposobieniu. Choć był cichy i spokojny, gdy go coś ubodło, potrafił stanąć okoniem. Tołubiejew mówiąc podkreślał zwykle miękkość rosyjskiego *e* i nazwisko Tadeusza brzmiało w jego ustach „Galeckij". Tadzio wziął kiedyś na kieł i kiedy nauczyciel go w ten sposób wywołał raz i drugi, ani drgnął; dopiero gdy ten rzucił się na niego mówiąc, że to przecież o nim mowa, wstał, grzecznie się ukłonił i rzekł: — Przepraszam pana profesora, lecz moje nazwisko jest „Gałecki". — Choć dostał burę, nie darował swego i oddając wypracowanie, nazwisko swoje napisał przez *e* twarde, tak zw. oborot-

noje (э). Tołubiejew podkreślił to czerwonym atramentem jako błąd, mówiąc, że e „oborotnoje" pisze się tylko w niektórych cudzoziemskich wyrazach, na to Tadeusz: — Przecież moje nazwisko w stosunku do języka rosyjskiego jest cudzoziemskie. — Z powodu tego drobnego incydentu nie obeszło się bez groźnej interwencji dyrektora, który, upominając Gałeckiego za jego polskie tendencje, czynił to głównie ze względów politycznych, gdyż sam lubił nazwiska wymawiać poprawnie i nie cierpiał, gdy ktoś przekręcał wymowę nazwisk greckich czy łacińskich. Moje np. nazwisko w jego ustach, jako Ukraińca, brzmiało prawie tak samo jak po polsku, słyszało się dobrze owo *H.* a nie *G*, jak zapisano mnie w dokumentach.

Przed maturą nieraz dyskutowaliśmy, kto dokąd pójdzie na wyższe studia. Wielu z nas jeszcze się wahało, jaką drogę wybrać. Tylko o Gałeckim wiedzieliśmy na pewno, że jako dziedzic Konstantynówki pójdzie do Instytutu Rolniczego w Puławach — jak to już zrobili przed rokiem należący do naszego koła Stanisław Hempel i Henryk Hryniewiecki — i czeka go zawód ziemianina. Nikt z nas nie przeczuwał w nim przyszłego literata. Tymczasem jego przyjaciel, Tadeusz Ulanowski, miał wszelkie zadatki na człowieka literatury i sztuki. Miał dużo talentów, w naukach dość zdolny, choć leniuch, był wymowny, miał talent do rysunków, choć go nie rozwijał, później próbował rzeźbić, był muzykalny, grał dobrze na fortepianie, choć się nie uczył, a nawet potrafił pewne melodie przekomponowywać. Lecz w życiu wszystkie te talenty rozmieniał na drobną monetę: był doskonałym konferansjerem w pierwszym warszawskim kabarecie *Momus,* wygłaszał dobrze opracowane odczyty w różnych środowiskach z wdziękiem francuskiego causeura, pisał jakiś czas szkice o sztuce w *Prawdzie* Świętochowskiego, ogłosił parę książek o dość zawikłanej treści, był radcą w Ministerstwie Pracy i Opieki Społecznej i do literatury wszedł jako literat niższej rangi.

Obaj należeli do orkiestry uczniowskiej. Ulanowski, który lubił wszędzie groteskę, wybrał sobie wielki bęben z talerzami, Gałecki grał na najmniejszym instrumencie — pikulinie.

W ostatnim roku przed maturą skończyły się dla Tadeusza wesołe dni pobytu na wsi. Siengalewicz ciągle podejrzewał, że między uczniami starszych klas istnieje jakaś konspiracja. Po-

stanowił radykalnie łeb urwać hydrze, kasując od razu wszystkie prywatne stancje uczniowskie i urządzając w murach powizytkowskich internat dla uczniów. Do tego internatu pakował nie tylko przyjezdnych, lecz groźbami zmuszał czasem rodziców, mieszkających w Lublinie, by oddawali tam swych synów. Zagiął sobie i na mnie parol i orzekł, że muszę mieszkać w internacie, przedstawiając, że czyni pewną łaskę, gdyż nie będę płacił za życie, lecz zajmował się korepetycjami z uczniami klas niższych. Dopiero interwencja matki pomogła, lecz wymógł na mnie, że będę dawał korepetycje z łaciny i greki kilku uczniom z klasy piątej. Wobec tego, że byli to uczniowie starsi, nie było to tak męczące, jak zajęcie z malcami.

Gorzej było z Gałeckim. Dyrektor stanowczo orzekł, że dalej tolerować tego nie może, aby uczeń gimnazjum mieszkał poza miastem, i wsadził go do internatu. Podczas moich korepetycji — w przerwach, gdy uczniowie odrabiali lekcje — odwiedzałem jego oraz starszych kolegów z nim mieszkających i spędzaliśmy wiele czasu na przyjacielskiej pogawędce.

Po maturze losy nas rozdzieliły. Ja, studiując w Warszawie przyrodę, za manifestację 17 IV 1894, w rocznicę powstania Kilińskiego, przesiedziałem parę miesięcy na Pawiaku, byłem pół roku na zesłaniu w gubernii tulskiej i dzięki amnestii kontynuowałem od r. 1895 studia w Dorpacie. W tym czasie nastąpiło aresztowanie koła puławiaków, do których należał Gałecki. Ręka żandarmska, która to uczyniła, sięgnęła i do Dorpatu, gdzie — świeżo przyjęci do uniwersytetu — zostali aresztowani: prawnik Feliks Dutkiewicz i medyk Henryk Trenkner, którym dowiedziono, że utrzymywali kontakt z puławiakami, dostarczając im literatury. Obaj po więzieniu zostali zesłani, lecz później udało się im otrzymać dyplomy w uniwersytetach rosyjskich, zdaje się w Kazaniu. Gałecki został zesłany na pięć lat do gubernii archangielskiej. Wówczas straciłem z nim kontakt. Będąc w r. 1900 podczas jakichś ferii w Warszawie, dowiedziałem się od brata Ludwika, działacza z PPS, że Tadeusz wrócił i pogrążył się w robocie partyjnej. Zdobywszy jego adres przekonałem się, że lata wygnania zrobiły swoje, że wrócił już z jasno skrystalizowanym poglądem konieczności wejścia w szeregi walczących o wolność i sprawiedliwość społeczną. Atmosfera niezwykłego ucisku, jaka panowała w gimnazjum lubelskim,

nasza robota kółkowa, dążąca do wyrobienia krytycznego poglądu na świat i życie, żywot kontemplacyjny na wygnaniu, kontakt z innymi wygnańcami — wszystko to razem daje wyjaśnienie, w jaki sposób Tadeusz Gałecki, dziedzic Konstatynówki, miły kolega, beztroski chłopak, jak go pożegnałem po maturze, przeobraził się w Andrzeja Struga, działacza społecznego, a później literackiego, historyka Polski podziemnej. Stwierdziłem wówczas, że nic nas nie dzieli, chociaż będąc już asystentem botaniki w uniwersytecie dorpackim, mogłem tylko ubocznie okazywać usługi ruchowi, któremu całkowicie oddał się mój przyjaciel. W r. 1904, gdy zdałem egzamin magisterski i zostałem docentem, zdobyłem pewne stypendium i mogłem ku wielkiej radości wyjechać za granicę dla uzupełnienia swych studiów w dziedzinie fizjologii roślin. Chociaż celem moim był Lipsk, jechałem tam „rzemiennym dyszlem". Wówczas kraje Europy nie były otoczone, jak obecnie, kratami, przez które się wpuszcza lub wypuszcza tylko wybranych, według widzi mi się urzędów wydających wizy. Przekroczenie granicy rosyjskiej wymagało jednak odpowiedniego paszportu zagranicznego, o co nie było trudno, zwłaszcza gdy ktoś, jak ja, jechał poniekąd służbowo, w celach naukowych. Wybrałem więc marszrutę na Lipsk przez Kraków, Pragę Czeską i Drezno, zatrzymując się w tych miastach. Miałem nieco obawy, przekraczając granicę, gdyż moi przyjaciele warszawscy, uważając mnie za osobę nie wzbudzającą podejrzeń, zaopatrzyli mnie w paczkę listów do Leona Wasilewskiego. W Krakowie, zaproszony przez Gałeckiego, zatrzymałem się w jego mieszkaniu, którego ówczesny adres oryginalnością swoją wbił mi się w pamięć: mieszkał on przy ul. Retoryka, w domu p. Grammatyki. Poznałem wówczas i jego małżonkę, panią Honoratę. Zdolna pianistka, wychowanka konserwatorium, nie miała nawet fortepianu, musiała myśleć o sprawach kulinarnych i wiele się poświęcała, by stać się opiekunką w cygańskim życiu działacza społecznego i literata. Przypominała mi ona pod tym względem panią Oktawię, pierwszą żonę Żeromskiego. Wyrwawszy się na swobodę, zabawiłem dłuższy czas w Krakowie, nawiązując kontakty z Uniwersytetem Jagiellońskim i poznając zabytki, a w Tadeuszu, który już dłuższy czas tutaj bawił, znalazłem dobrego przewodnika. Był on na progu swej kariery literackiej.

Zdobył wówczas nagrodę za swój szkic o Żeromskim. To pierwsze powodzenie zachęciło go i przemogło wrodzoną nieśmiałość, żeby za namową przyjaciół rzucić na rynek księgarski od razu dwa tomy opowiadań, które zaczął pisywać jeszcze na wygnaniu, lecz długo je więził w swojej tece, wciąż poprawiając i uzupełniając.

Następne nasze spotkania odbyły się na terenie Tatr, gdyż łączył nas wspólny zapał do wycieczek górskich. W tym samym roku, kiedy byłem w Krakowie, po studiach letnich w Jenie, przed powrotem do Dorpatu, postanowiłem poznać Tatry i wpadłem na krótko do Zakopanego. Trafiłem akurat na duży zjazd młodzieży. Kelles-Krauz zorganizował właśnie letni uniwersytet w Zakopanem. W roku następnym, gdy dzięki stypendium im. Śniadeckich pracowałem w Lipsku, otrzymałem zaproszenie do wygłoszenia serii wykładów w Zakopanem. Wziąłem sobie za temat *Życie roślin w górach* i poprowadziłem dwie wycieczki w teren. Wykładałem wówczas razem ze Stanisławem Brzozowskim, Feldmanem, Mahrburgiem, Koszutskim, Krauzem, Silbersteinem, Kucharzewskim i innymi. Tadeusz mieszkał wówczas na Bukowinie. Odwiedziłem go parokrotnie i zmęczony życiem w Zakopanem, zachwycony widokiem, jaki się roztaczał z Bukowiny, za jego namową pod koniec wakacji tam zamieszkałem, choć w połowie września uciekłem stamtąd, zrażony niepogodą i prymitywnymi warunkami życia w góralskiej chacie. W r. 1909 spotykaliśmy się znów w Zakopanem; mieszkał wówczas na Kasprusiach. Odbyliśmy wówczas wspólną wycieczkę w góry, którą on zorganizował, wciągając w nią większe towarzystwo. Nie lubiłem zbyt licznych wycieczek; chociaż zdarzało mi się brać w nich udział, wolałem chodzić albo samotnie, by obserwować świat roślinny, albo dobrawszy sobie dwóch czy trzech oswojonych z górami towarzyszy. Przeszedłszy w ciągu trzech lat szkołę alpinistyki w podróżach po Kaukazie, a następnie po Tatrach i Alpach, lubiłem wycieczki planowe, z mapą w ręku, ustaliwszy dokładnie cel wycieczki, marszrutę, możliwość noclegu wraz z odpowiednim ekwipunkiem plecaka. Jak się przekonałem podczas wycieczki, którą on zorganizował, chodziło mu głównie o krótsze lub dłuższe przebywanie na łonie natury; lubił więc wałęsać się w górach, czę-

sto odpoczywać, rozpalać ognisko... Zebrał on wtedy około 8—10 osób. Był tam Wł. Gumplowicz, Wilhelm Feldman, mój kolega chemik z Dorpatu, Tadeusz Rotarski, wówczas asystent w Petersburgu, zmarły młodo — i kilka niewiast: towarzystwo z punktu widzenia taternictwa mocno niedobrane. Po długich sporach obrano na razie za cel Giewont, potem były spory, którędy iść; stanęło wreszcie, że doliną Białego. Gdy byliśmy już pod Giewontem i posilaliśmy się przy źródełku, zdecydowano, żeby iść na Czerwone Wierchy. Gdyśmy się tam znaleźli, idąc bardzo powoli i często odpoczywając, przyszła ochota zejść w Dolinę Kościeliską przez Tomanową Przełęcz. Na próżno, znając drogę, zachęcałem wszystkich do pośpiechu, żeby za dnia jeszcze znaleźć się na tym trudnym zejściu. Tymczasem noc już zapadała, gdyśmy zaczęli dopiero schodzić. Odbywało się to w warunkach ciężkich, trzeba było niewprawnym pomagać. Szczęściem Tadeusz miał ze sobą pochodnie; zaczęliśmy oświetlać nimi drogę. Najgorzej było z Feldmanem, który zupełnie nie nadawał się do chodzenia po górach, co chwila siadał i w tej pozycji, podpierając się rękami, chciał całą drogę przebyć. Ognie nasze dostrzegli z hali juhasi i przybiegli na pomoc. Nocleg mieliśmy na sianie pod dachem szałasu, lecz ze spaniem było trudno, gdyż przez całą noc krowy brzęczały łańcuchami. Parę osób miało rano już dosyć tej wycieczki i wróciło Doliną Kościeliską, licząc na znalezienie furki przy restauracji. Reszta wałęsała się w okolicy Tomanowej, paląc ognisko, rozgrzewając się herbatą, by nocą powrócić szosą do Zakopanego. Tadeusz pozostał jeszcze, zamiłowany w tym górskim prymitywie.

W późniejszych latach, po wojnie, gdy przyjechałem w r. 1919 z Odessy i osiadłem w Warszawie jako profesor uniwersytetu, spotykaliśmy się dość rzadko, choć zawsze miłe mi były te spotkania. Czytając wszystko, co napisał, odnajdując tam czasem echa własnych wspomnień, śledziłem rozwój jego talentu i nowe przeobrażenia, jak z legionowego ułana, przysięgającego, jak wówczas wielu, na wierność swemu wodzowi, przedzierzgnął się na schyłku międzywojennego parlamentaryzmu w działacza społecznego, by wypowiedzieć publicznie posłuszeństwo swemu komendantowi.

Spotykaliśmy się potem dość rzadko; przy każdym spotkaniu zawsze gościnnie zapraszał, żeby zajść do niego na pogawędkę, lecz było to dość trudne, gdyż, pracując gorączkowo, zamykał się nieraz całymi dniami, a pani Honorata strzegła, żeby nikt nie zakłócał jego spokoju. Zamiłowanie do Tatr i Zakopanego skróciło dni jego życia, gdyż jeździł tam ciągle, pomimo surowego zakazu lekarzy, gdy choroba zaczęła go gnębić.

Wśród wspomnień o wielu, wielu moich kolegach, którzy już odeszli, wspomnienie o Tadziu Gałeckim jest wyjątkowo jasne, jako o miłym, dobrym koledze, przyjacielu, na którym zawsze można było polegać, i niezmiernie prawym człowieku.

K R O N I K A

PRZEMÓWIENIE NA KONGRESIE KRYTYKÓW SZTUKI W PARYŻU

Jan Kott, członek delegacji polskiej na II Międzynarodowy Kongres Krytyków Sztuki w Paryżu, wygłosił w czasie obrad 2 lipca 1949 przemówienie, w którym zażądał poparcia Kongresu w akcji rewindykacyjnej dotyczącej arrasów wawelskich oraz zabytków sztuki i kultury polskiej, zatrzymanych bezprawnie w Kanadzie. Przemówienie Jana Kotta, zakończone wnioskiem konkretnym, wywołało dwugodzinną dyskusję. Stanowiła ona wydarzenie Kongresu. Jan Kott przełamał z talentem polemicznym próby uchylenia sprawy, a później sprowadzenia jej do zwykłej wypowiedzi kongresowej. Jego wniosek, poddany pod głosowanie, uzyskał 39 głosów przeciw 32. W ten sposób Międzynarodowy Kongres Krytyków Sztuki w Paryżu wyraził poparcie dla stanowiska delegacji polskiej. Z satysfakcją drukujemy przemówienie Jana Kotta.

Polska nie posiada bogatych zbiorów artystycznych w większej ilości, toteż tym większą wagę przywiązujemy do skarbów, które do nas należą. Posiadaliśmy dzieła sztuki i skarby historyczne, które podczas najazdu na Polskę w r. 1939 przewieziono w bezpieczne miejsce do Kanady, a dzisiaj nie możemy ich odzyskać z powrotem. Idzie tu przede wszystkim o zbiór wspaniałych arrasów flamandzkich z czasów Odrodzenia, które zdobiły zamek królewski na Wawelu. Kartony dla tych arrasów zamówił król Zygmunt August u Michała Coxiena, zwanego „flamandzkim Rafaelem", a utkano je w warsztatach Pannemakera, Van Aelsta i J. Van Tiegena. Liczba tych dywanów wynosi 136 sztuk: 19 z nich przedstawia sceny biblijne, 45 wzory z listowia (tzw. verdure), 72 arabeski; wiele z nich to tzw. pierwsze wydania.

Nie będę wyliczał tutaj kostiumów, uprzęży, sztandarów oraz klejnotów, zwrócę raczej uwagę państwa na bezcenne rękopisy średniowieczne, stanowiące pierwsze pomniki mowy polskiej, a przede wszystkim na rękopisy Chopina, wśród których są listy oraz partytury, po większej części oryginalne, jak np. *Drugi koncert fortepianowy f-moll* i 11 *Mazurków, op. 24, 33 i 56* oraz inne. Jest obawa, że te okazy nie znajdą się na wystawach, poświęconych pamięci Chopina, którego stulecie śmierci świat cały obchodzi uroczyście w tym roku. Są one tym bardziej cenne, że krąży, jak wiadomo, bardzo wiele partytur Chopina, w których znajdują się błędy, albowiem nie można było porównać ich z oryginałem. Rząd kanadyjski przyjął skarby te na przechowanie w r. 1940. W r. 1946 rząd polski stwierdził, że większa część tych zbiorów znikła.

Poszukiwania wykazały, że znajdują się one w prowincji Quebec, lecz że premier tej prowincji odmawia ich zwrotu. Ze swej strony rząd federalny odmówił żądaniom Polski tłumacząc, że nie może wydawać rozkazów władzom prowincji Quebec. Wydaje się tymczasem, że wprost przeciwnie: ani według konstytucji kanadyjskiej, ani w myśl prawa międzynarodowego nic nie sprzeciwia się temu, by rząd federalny uznał prawomocność żądań państwa polskiego, któremu nie zaprzecza miana prawowitego właściciela skarbów.

Wobec bezprzykładnego stanowiska rządu kanadyjskiego pragnę zaapelować do międzynarodowej opinii artystycznej, ażeby nam udzieliła pomocy w odzyskaniu skarbów. Apel mój jest wyjątkowo naglący, ponieważ ani rząd polski, ani artyści nasi nie mają dostępu do miejsca, gdzie złożone są skarby. Tym samym nie jesteśmy w najmniejszym stopniu poinformowani co do sposobu ich konserwacji. Mamy, niestety, wszelkie powody do obaw, iż te skarby, stanowiące część artystycznego dziedzictwa całego świata, ulegają bezpowrotnemu niszczeniu z braku odpowiedniej opieki.

Czyż jednym z naczelnych zadań Międzynarodowego Związku Krytyków Sztuki, grupującego ludzi dobrej woli, nie jest właśnie zapobieganie niszczeniu dzieł sztuki?

Jeżeli prawdą jest, że międzynarodowa wymiana informacji artystycznych jest nieodzownie potrzebna krytykom sztuki, czuwanie nad respektowaniem prawa każdego narodu do ode-

brania wywiezionych lub skradzionych w czasie działań wojennych dzieł sztuki, jest dla nich rzeczą niemniej ważną.

Poddaję więc pod głosowanie zgromadzenia wniosek następujący: II Międzynarodowy Kongres Krytyków Sztuki wyraża życzenie, by skarby sztuki polskiej, przytrzymywane w Kanadzie, były w jak najkrótszym czasie zwrócone Polsce.

Jan Kott

Z ŻYCIA OSSOLINEUM

Latem 1946 r. polska delegacja przejęła od delegacji rządu Ukraińskiej Republiki Radzieckiej pierwszy transport zbiorów Ossolineum. Zbiory te skierowano do Wrocławia, który pozbawiony biblioteki niewiele by znaczył jako ośrodek kulturalny. Wrocław nie posiadał jednak gotowych pomieszczeń dla księgozbioru. W latach 1946—48 stopniowo remontowano i udostępniano poszczególne części gmachu dawnego gimnazjum Macieja przy ul. Szewskiej. Dziś cały gmach mieści biura, czytelnię i magazyny.

Zaczątek wrocławskiego księgozbioru stanowiły dwa pierwsze transporty, obejmujące 210.343 tomów, w tym 42.606 starych druków, a ponadto 7.038 rękopisów. Z czasem doszły do tego ewakuowane przez Niemców ze Lwowa, odnalezione w Adelinie rękopisy i stare druki oraz odkryte w warszawskiej Bibliotece Narodowej skrzynie zawierające 280 rękopisów, 267 fascykułów Archiwum Wodzickich, 384 starych druków, 608 dyplomów i 8 pudeł rycin.

Z chwilą otrzymania części zbiorów rozpoczęły się dopiero trudności. Udostępnienie zbiorów wymagało długiej i żmudnej pracy. Pierwszego września otwarto małą czytelnię z biblioteką podręczną, wynoszącą około 700 tomów. Wystawa Ziem Odzyskanych przyśpieszyła remont gmachu, który miał pomieścić liczne, urządzane w tym czasie wystawy książek. Po zamknięciu WZO nowa duża sala została oddana do użytku czytelników. Od listopada 1948 r. czynna jest nowocześnie urządzona czytelnia na 78 miejsc, z biblioteką liczącą 6.000 tomów, głównie zaspokajającą obecnie potrzeby studentów, pracowników naukowych, a nawet uczniów szkół średnich. Frekwencja wynosiła w r. 1948 12.281 odwiedzin i 17.071 wypożyczeń.

Porządkowanie i udostępnianie rękopisów posuwało się z natury rzeczy wolniej. Niemniej w miarę postępowania prac nad rękopisami Ossolineum podjęło dwie imprezy. Pierwszą z nich była otwarta w październiku 1947 r. wystawa pt. *Literatura polska w autografach*, zawierająca 137 autografów 66 autorów, od wieku XVII po

Staffa. Następna impreza to urządzona w czasie WZO: *Wystawa zbiorów Ossolineum*, na której znalazły się najcenniejsze rękopisy, dyplomy, stare druki i pierwodruki. Równocześnie otwarto wystawę pt. *Dzieje języka polskiego na Śląsku*, zawierającą prócz map, wykresów i statystyk, fotografię pierwszego zdania polskiego z *Księgi Henrykowskiej* (wydania oryginału odmówiło Archiwum Diecezjalne) oraz wrocławski druk z 1475 r. z polskim tekstem *Ojcze nasz, Zdrowaś* i *Wierzę*. Wystawy *Literatura polska w autografach* i *Dzieje języka polskiego* otrzymały drukowane katalogi: pierwszy w opracowaniu Tadeusza Mikulskiego, drugi — Stanisława Rosponda.

Do dnia dzisiejszego znaczna część rękopisów jest już udostępniona. Wydano bieżący dwutomowy katalog rękopisów, w skład którego weszły rękopisy nr 1 — 12. 219.

Ossolineum zapisało się w dziejach kultury polskiej przede wszystkim żywotnym dziełem wydawniczym. Ossolineum we Wrocławiu, zajęte uruchomieniem biblioteki, nieco później, bo dopiero jesienią 1947 r., reaktywowało działalność wydawniczą. Zato tempo, z jakim Wydawnictwo zabrało się do pracy, w pełni wynagradza nieznaczne opóźnienie.

Ossolineum przystąpiło przede wszystkim do wydania wyczerpanych całkowicie tomików *Biblioteki Narodowej*. Wykorzystało do tego kilka odnalezionych w Krakowie matryc, poza tym dokonało przedruków. Wznowiono w okresie sprawozdawczym: Felińskiego *Barbarę Radziwiłłównę*, Niemcewicza *Powrót posła*, Słowackiego *Kordiana*, *Lillę Wenedę*, *Balladynę*, Kochanowskiego *Pieśni*, Krasickiego *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*, Fredry *Zemstę*, Sofoklesa *Króla Edypa*, Homera *Odyseję*. Wstępy do tomików zostały przeredagowane lub, w wypadku kiedy wydawca już nie żył, uzupełnione. Rozpoczęto także wydawanie nowych pozycji. Tu wyszły: Kraszewskiego *Jermoła* w opracowaniu Juliana Krzyżanowskiego, *Rok 1848 w Polsce*, oprac. przez Stefana Kieniewicza i *Jugosłowiańska epika ludowa* w oprac. Mariana Jakóbca.

Z działu opracowań literatury polskiej wyszły dwa tomy *Wyboru pisarzy ludowych* Pigonia i *III Rocznik Zakładu Narodowego im. Ossolińskich*.

Z szeroko zaplanowanej serii powieściowej ukazała się dotychczas nowela Władysława Łozińskiego *Madonna busowiska*, z serii pamiętników — *Wspomnienia ossolińskie* Stanisława Łempickiego.

Tradycje podręczników kontynuowało w tym czasie Ossolineum wydaniem *Zasad pisowni polskiej* Jodłowskiego i Taszyckiego, czterech części *Elementa Latina* Skiminy, pierwszego tomu *Zarysu dziejów literatury polskiej* Kleinera oraz *Gramatyki języka polskiego* Szobera *Spławińskiego i Kubińskiego i *Gramatyki łacińskiej* Goliasa.

Bieżące prace wydawnictwa i jego plany na przyszłość daleko przekraczają dotychczasowe osiągnięcia.

Przystosowując się do coraz bardziej unowocześnionych metod badania kultury, Zakład związał się z postępowymi instytutami naukowymi, jak Instytut Badań Literackich, Instytut Historii Najnowszej oraz Instytut Historii Sztuki. Instytuty te znajdują w Zakładzie Ossolińskich nakładcę na część swych prac. Tak np. Instytut Badań Literackich będzie tu wydawał swoje prace monograficzne oraz studia zbiorowe *Pozytywizm polski* pod redakcją Jana Kotta.

Ostatnio ukazał się w serii *Biblioteki Narodowej Beniowski* Juliusza Słowackiego w nowym opracowaniu Juliusza Kleinera i *Wybór poezji* Kniaźnina w oprac. Wacława Borowego. W druku są *Pisma historyczne* Joachima Lelewela, w oprac. H. Więckowskiej, *Kuźnica Kołłątajowska* w opracowaniu B. Leśnodorskiego, *Rewolucja chłopska 1846 r.* w oprac. S. Kieniewicza i wiele innych. Tomik *Rewolucja chłopska* obejmie nie tylko zagadnienie ruchu w b. Galicji, jak to bywało najczęściej w dotychczasowych opracowaniach, ale zajmie się także innymi dzielnicami Polski rozbiorowej.

Ossolineum, które w czasie całej swej długoletniej działalności żywo uczestniczyło w narodowych ruchach słowiańskich, zamierza obecnie wydać szereg tłumaczeń z literatur: czeskiej, bułgarskiej i rosyjskiej, zapowiada pierwszy w Polsce wybór z prac wielkich krytyków rosyjskich: Bielinskiego, Czernyszewskiego i Dobrolubowa oraz nader interesującą książkę: *Puszkin we wspomnieniach współczesnych*. Dopełnieniem tej grupy (nazwijmy ją słowiańską) będą wznowienia *Słowa o pułku Igora* w znanym przekładzie Juliana Tuwima, w nowym opracowaniu Mariana Jakóbca, oraz piękne bibliofilskie wydanie pracy Mariana Toporowskiego *O nieznanym tłumaczu Puszkina,* Ignacym Despocie-Zenowiczu.

Ossolineum, opracowując swój nowy plan wydawniczy, ma na względzie przede wszystkim potrzeby nauki i oświaty w Polsce ludowej. Tak np. na zlecenie Prezydium Rady Ministrów zostanie dosłownie w najbliższych dniach uruchomiona wędrowna wystawa mickiewiczowska, która objedzie najpierw miasta i wsie Dolnego Śląska. Wystawa zawierać będzie rzadkie wydania dzieł Mickiewicza, jego rękopisy i szereg pamiątek po poecie.

W ramach czynu kongresowego Ossolineum postanowiło wydawać książki dla początkujących w czytaniu. Plan tej tak bardzo potrzebnej akcji został przekazany do rozpatrzenia i zatwierdzenia Komisarzowi do walki z analfabetyzmem przy Centralnej Radzie Związków Zawodowych.

Do akcji upowszechnienia kultury doliczyć należy i współpracę z Komitetem Upowszechnienia Książki, od którego Ossolineum przyjęło zlecenie na wydanie niektórych dzieł.

Rok 1949, rok jubileuszowy Mickiewicza i Słowackiego, Ossolineum uczci w sposób trwały i cenny. Już w grudniu bieżącego roku ukaże się fotograficzna odbitka całego rękopisu „Pana Tadeusza", poprzedzonego wstępem edytorskim Tadeusza Mikulskiego.

Ossolineum donosi o innym jeszcze, ważnym i interesującym przedsięwzięciu. Ukaże się tu zbiorowe, pełne wydanie dzieł Juliusza Słowackiego w 12 tomach, pod redakcją Juliana Krzyżanowskiego. Będzie to wydanie popularne, krytyczne, ze wstępem i objaśnieniami, wzorowane na narodowym wydaniu dzieł Mickiewicza. Z zapowiadanych dwunastu tomów, trzy są już całkiem gotowe, osiem znajduje się w druku. Na dzieła Słowackiego zostanie niebawem ogłoszona subskrypcja, dzięki której nabycie dzieł wielkiego poety zostanie udostępnione najszerszemu kręgowi czytelników.

Jerzy Ziomek

INSTYTUT ŚLĄSKI

Jakoś przed rokiem z trybuny *Śląska* padło pod adresem Instytutu Śląskiego wyzwanie o treści wiążącej. Był to wielki czas WZO, kiedy obliczanie osiągnięć prowokowało do stawiania diagnozy, snucia rozważań nad przyszłością. Od wielkiego czasu oddzielił nas rok — i oto z innej strony, z kolumny wydawniczego ruchu *Odry* padło nowych parę zdań, które właściwie były jednym zapytaniem. Niewątpliwe pokrewieństwo nastroju każe zestawić obydwie wypowiedzi.

Pierwsza, utrzymana w tonie postulatu, wyraziła obawy, czy „ograniczenie samodzielności Instytutu zostanie zrekompensowane spotęgowaniem i wzbogaceniem działalności Instytutu", tylko bowiem uintensywnienie prac może uzasadnić przeobrażenia ustrojowe. Jak dalej podkreślono z naciskiem, „tego oczekuje i tego domaga się Śląsk od Instytutu w momencie, gdy ten rozpoczyna nowy etap swej działalności, w zmienionych formach organizacyjnych".

Druga — zamieszczona jakby w miejsce recenzji o nie wydanych dziełach — wymownie stwiedza: „A Instytut Śląski wciąż nie daje znaku życia o sobie. Wiemy, że w momencie reorganizacji były przygotowane do druku cenne wydawnictwa. Co z nimi? Dlaczego nic nie dowiadujemy się o planach wydawniczych i naukowo-badawczych tej instytucji, która tyle dobrego zrobiła dla Śląska?"

Sprawa jest istotna, a zestawienie bez komentarza — dość niebezpieczne. Miło mi będzie przypomnieć istnienie Instytutu, odnaleźć przedwcześnie zaginionego, zapobiec układaniu epitafiów.

Połączony z Instytutem Zachodnim, do niedawna działał w dwóch bazach, wrocławskiej i katowickiej. Obecnie egzystuje we Wrocławiu pod skomplikowaną nazwą Oddziału Wrocławskiego Instytutu Zachodniego, w nawiasie: Instytut Śląski. Organizacyjnie wszedł w ramy mniejszego formatu. Nowy układ wywołał także konieczność programowego połączenia niektórych funkcji, względnie podporządkowania pewnych akcji grupie nadrzędnej, jaką stał się Instytut Zachodni. Odnosi się to przede wszystkim do prac wy-

dawniczych, realizowanych w ogólnym planie Instytutu Zachodniego. Przeobrażenia organizacyjne przekształciły Instytut Śląski na instytucję w pierwszym rzędzie badawczą o tym samym, co poprzednio, zasięgu terenowym. O ile konstrukcja wewnętrzna nie doznała większych zmian, o tyle program uległ dość istotnym metamorfozom. Obecny kierunek zainteresowań wskazuje na porzucenie wielotorowego działania, stosowanego z powodzeniem w okresie powojennym z uwagi na potrzeby ówczesnej chwili. Pojawiła się konieczność wytyczenia ścisłego obszaru problemowego, a w związku z tym wytypowania właściwych metod i form pracy.

Kto zechce sobie przypomnieć pierwszą fazę montowania życia wrocławskiego, potrafi z ręką na sercu wyliczyć wkłady instytutowe w kapitał zakładowy, wkłady rosnące z minuty na minutę, kiedy to Instytut oddał na usługi społeczne zapas swego doświadczenia i wiedzy o ziemi odzyskanej. Było to wyjście z laboratorium w sferę działalności praktycznej. Oczywiście — rozrastały się w równym tempie zadania; wiele z nich domagało się rozwiązań natychmiastowych, inne układały się w kompleksy wymagające rozleglejszego czasowo potraktowania. Rzeczywistość podpowiadała najpilniejsze zamówienia, a mianowicie podsumowanie wiedzy o polskości i wychwycenie najistotniejszych zagadnień bieżących. W tym też sensie poprowadzona została akcja wydawnicza, w tym kierunku poszły badania i organizacja prac zewnętrznych, wyrażona naukowymi konferencjami w Gliwicach, Wrocławiu i Cieplicach. Nie zamierzam powracać do szczegółów. Wyniki tych prac wydają się być znane. Zainteresowanych proszę o sięgnięcie po cicho zgasłe *Zaranie* czy *Śląsk*.

Selekcja dokonała się drogą eliminowania zbyt rozległych prac, często dublowanych przez parę instytucji. W trzyleciu wyklarowała się substancja zagadnień dużej wagi, dotychczas nie opracowanych, a godnych ze wszech miar szybkiego podjęcia: była to najnowsza historia Śląska wraz z problematyką ludnościową, sprawami zupełnie zaniedbanymi.

Konkretnie więc praca czynnych trzech sekcji naukowych skupiła się na tych sferach problemowych. W ślad za nowością zagadnienia przyszła nowość spojrzenia od strony metod.

Obecnie pracują sekcje naukowe: historyczna, historii najnowszej ziem odzyskanych i sekcja socjografii i demografii Śląska. Na pierwszej z nich leży ciężar prac inwentaryzatorskich; prace ściśle badawcze spoczywają na pozostałych.

1. Sekcja historyczna — Kierownictwo: prof. dr Władysław Czapliński.

Zanim jeszcze minął „run" na historię typu podręcznikowo-popularyzatorskiego, już krystalizował się problem zatroszczenia się o materiał źródłowy, którego zebranie ułatwiłoby prace konstruk-

tywne, wyraźnie naukowe. W hierarchii potrzeb na jednym z pierwszych miejsc uplasowała się konieczność skomasowania wszelkich dokumentów życia polskiego w przeszłości śląskiej.

Pierwszy zrąb utworzonej w tym celu kartoteki oparty został na materiale już opublikowanym. Od strony technicznej zastosowano podział administracyjny, według powiatów, poczynając od terenów pierwszoplanowych dla zagadnienia, a mało znanych, jak np. powiat wrocławski. W innym nieco ujęciu potraktowano materiał dowodowy, przygotowany do słownika biograficznego Ślązaków.

2. Sekcja historii najnowszej ziem odzyskanych, prowadzona od początku jej istnienia przez prof. dra Seweryna Wysłoucha.

Z rozlicznych dyskusji nad właściwym potraktowaniem historii Śląska, opracowanej dotychczas w skali metod przestarzałych, wyrósł postulat sprostowania błędnych ścieżek historiografii tradycjonalnej. Brak było metody, brak możności wglądu w źródła — opierano się na gotowych publikacjach niemieckich, nieraz fabrykatach, jeśli idzie o sugerowanie opinii. Nieznana niemal była nowsza historia Śląska, zwłaszcza z polskiego punktu widzenia bardzo fragmentaryczna. Dopiero gdy wydarzenia polityczne przyszły z pomocą, na Śląsku uzyskano dostęp do mocno zranionych, ale przecież bogatych i nieznanych archiwaliów. Już pierwsze zetknięcie się z aktami b. rejencji opolskiej w roku 1947 przyniosło rewelacje, uzasadniające stanowisko krytyczne wobec dorobku międzywojennego. Zorganizowana przez prof. Wysłoucha sekcja dokumentacji szybko rozszerzyła teren badania na akta Bund Deutscher Osten, Ostmarkenverein, imponującego obfitością archiwaliów Konsystorza Ewangelickiego we Wrocławiu. Co więcej — Wrocław okazał się tak zasobny, że pierwotny plan minimalny rozrósł się obejmując całe ziemie zachodnie. Sekcja dokumentacji, przetworzona na sekcję historii najnowszej, stała się ośrodkiem centralnym z siedzibą we Wrocławiu.

Linia badań przebiega przez osiemnaste stulecie — od ery fryderycjańskiej po czasy współczesne, terytorialnie — w pierwszej fazie prac wykonanych — obejmuje ona Śląsk. Bogactwo materiału narzuca się na każdym kroku; wydobyte z szaf *Lageberichte, Polensachen* opatrzone czerwonym ostrzeżeniem: „geheim“, ,,vertraulich“, gromadzone ze znaną niemiecką pedanterią, są istotnie źródłem nieoszacowanym.

Publicznym sprawdzianem wartości przedsięwziętej pracy będą *Materiały do dziejów najnowszych ziem odzyskanych*, które ukażą się w osobnej serii wydawniczej Instytutu Zachodniego. W druku jest tom I, opracowany przez Stefana Golachowskiego pt. *Materiały do statystyki narodowościowej Śląska Opolskiego z lat 1910—1939*. Gotowy jest tom II: *Dane o ludności polskiej na Dolnym Śląsku w XIX w.*

w świetle akt Konsystorza Ewangelickiego we Wrocławiu w opracowaniu T. Bratusa i H. Rosena. W najbliższym czasie wyjdzie spod pióra Stefana Golachowskiego *Charakterystyka polskiej ludności rodzimej na ziemiach odzyskanych w opinii niemieckich czynników naukowych, politycznych i społecznych* oraz Derenia — *Akta Ostmarkenverein*. Na niedalekim planie wydawniczym leży praca K. Orzechowskiego *Materiały do dziejów szkolnictwa polskiego na z.o. w latach 1920—39.*

Cała seria jest redagowana przez prof. S. Wysłoucha.

Odbiciem bardziej fragmentarycznym będzie 5—6 numer *Przeglądu Zachodniego,* pod redakcją kierownika sekcji, poświęcony zagadnieniom cząstkowym, a mianowicie dziejom mniejszości na Śląsku Opolskim. W artykule wstępnym prof. Wysłoucha znajdziemy dokładne sprecyzowanie zadań nowej historiografii śląskiej, dla których poparciem mają być opublikowane artykuły młodych pracowników sekcji. Przepuszczenie przez filtr słowa drukowanego prac laboratoryjnych będzie niewątpliwie próbą ogniową. Kontakt z rzeczywistością wykaże zalety czy konieczność korektur.

Indeks tytułów objaśni czytelnika o treściach konkretnych, zaczerpniętych z dziejów szkolnictwa mniejszościowego (na przykładzie gimnazjum bytomskiego), o wątpliwych efektach, jakie przyniosła ze sobą konwencja genewska, o położeniu robotnika polskiego. W jednej z prac spotykamy sprawę dysproporcji między stanem posiadania junkierstwa śląskiego a pozostałej rolnej ludności. Na tej siatce powstaje obraz faktycznej sytuacji ludności rodzimej, ujętej w karby gospodarki kapitalistycznej — systemu, któremu podporządkowane były wszystkie dążenia niemieckie i metody postępowania. Na tle starć narodowościowych występują równie silnie rozgrywki walki klasowej, nierównej dla mniejszości. W zakresie metod jawne i tajne statystyki odsłonią kompromitujące niezgodności między oficjalnymi wynikami a prawdą, skrupulatnie ukrywaną przed okiem opinii.

Trudno zresztą mówić więcej obecnie, gdy śląski *Przegląd* nie opuścił jeszcze drukarni.

3. Sekcja socjografii i demografii Śląska — kierownictwo: prof. dr Paweł Rybicki.

Już z poprzednich uwag powinno wynikać zasadnicze zamierzenie Instytutu. Osią zainteresowania staje się ludność w szerokim zasięgu tematycznym i historycznym, jej życie w różnych fazach rozwoju społeczno-gospodarczego wraz z towarzyszącymi zjawiskami wtórnymi. A więc nie jest to historia Śląska. W ujęciu sekcji socjografii i demografii Śląsk jest terenem obserwacji. Tendencje pracy zdążają do wydobycia najpełniejszego kształtu zagadnienia. Stąd, w następstwie, gromadzenie jednorodnych, symptomatycznych faktów, a także i drobiazgów, o ile stanowią przykładową ilustrację.

Badania retrospektywne, prowadzone przez dra Landerbergera bazują na XVIII wieku. Przekopywanie się przez urobione w duchu fryderycjańskich apologetów poglądy dość zasiedziałe w nauce,

przy równoczesnym ubóstwie posiadanego materiału, nastręczają dużą trudność. Ale już przy obecnych wynikach prawda zarysowuje się wyraźnie. Środkiem jest badanie struktury zawodowej i społecznej ludności, co pozwala na właściwe rozmieszczenie przyczyn i skutków procesów historycznych. Na przykładzie kolonizacji fryderycjańskiej[1] zrozumiały się staje proces cofania się zasięgu polszczyzny, spychania ludności polskiej na pozycje warstwy służebnej przez feudalizm śląski.

Współczesna problematyka (kier. prof. P. Rybicki) krąży wokół spraw wielkiej migracji na ziemie odzyskane w latach 1945—1947. W organizowaniu akcji osadniczej Instytut wziął niemały udział, jak również w jej podbudowie naukowej. Osadnictwo dysponuje ogromnym zapasem własnych trudności, które należy przetrawić, szukać jakiegoś sposobu postępowania. Zestrojenie najróżnorodniejszych grup społecznych w nowe, zwarte środowisko, wytworzenie więzi regionalnej „made in Silesia" jest tematem prac sekcyjnych. Przeprowadzono badania nad ludnością Wrocławia, w przygotowaniu jest praca S. Golachowskiego *Tworzenie się więzi narodowej i regionalnej na Śląsku Opolskim*. Rzecz jasna — spreparowanie naukowych ram dla zagadnienia jest jeszcze kwestią długiego czasu.

Tak chyba należy patrzeć dzisiaj na Instytut. Nie jest to wyczerpująca relacja o wszystkich jego poruszeniach, ale nie o to przecież chodzi. Ważne wydaje się wskazanie na rację jego istnienia. Czy odpowiedź jest wystarczająca?

Dla uzupełnienia należy wymienić prace monograficzne poświęcone sprawom gospodarczo-kulturalnym powiatów. W tej chwili gotowa jest praca o Miliczu, na warsztacie Brzeg i Wałbrzych. Gotowe są także rękopisy prac:

M. Gumowski, *Herby miast śląskich*
F. Szymiczek, *Dzieje górnośląskich towarzystw akademickich*
A. Rombowski, *Listy Lompy do J. Bartoszewicza*
Księga Henrykowska w opracowaniu Romana Grodeckiego.

W przygotowaniu:

W. Ogrodziński, *Dzieje piśmiennictwa śląskiego* t. 2
K. Jeżowski, *Przemysł Dolnego Śląska*
P. Rybicki, *Kierunki demograficzne na ziemiach zachodnich*
M. Ambros, *Bibliografia Śląska za rok 1947*
B. Olszewicz, *Dawne opisy Śląska*
Lud śląski — praca zbiorowa pod redakcją M. Gładysza.

Na tym trzeba zakończyć. Nie chodziło mi o pełny tekst sprawozdania; braknie cyfr. Nie chodziło o przedstawienie dokładnych planów. Chciałam zwrócić uwagę czytelnika na teraźniejszość Instytutu.

Wanda Roszkowska

---

[1] Zob. *Przegląd Zachodni* 5—6/49 T. Landenberger *Kolonizacja fryderycjańska na Śląsku*.

GAZETA MÓWIONA

Sprawa kontaktu z czytelnikiem traktowana była od wielu lat na płaszczyźnie czysto komercyjnej. W nienapisanej dotąd historii prasy polskiej zajmie ona z pewnością obszerny rozdział. Wysokość nakładu dzienników czy periodyków, względy kolportażowe, poczytność i popyt były jedynym wskaźnikiem wartości pisma. Ludzie, ukryci za stronicami zadrukowanego papieru, niezupełnie świadomi swojej roli i wpływu na tzw. opinię społeczeństwa, nie znali zupełnie środowiska, do którego przemawiali i mierzyli świat swoją własną miarą. Stąd ich elitaryzm, stąd tragiczna niewspółmierność poziomu artykułów z jednej, a poziomu umysłowego i kulturalnego bezimiennej reszty czytelników z drugiej strony. Stąd wreszcie całkowite oderwanie się od istotnych potrzeb mas. Prasa, predystynowana do roli przewodniczej, staczała się albo do poziomu kroniki wypadków i wydarzeń, albo grzęzła beznadziejnie w jałowym mentorstwie.

Wiele jeszcze słów napisze się na ten temat. Dlatego z najwyższą troskliwością należy notować wszelkie próby przełamania tradycyjnego szablonu. Próby te bowiem mają poważne znaczenie nie tylko dla zawodowego wyszkolenia kadr dziennikarskich, ale są zarazem pewnym osiągnięciem natury politycznej i kulturalnej. Politycznej, bo celem ich jest stworzenie nowego typu dziennikarza-społecznika i czytelnika, współpracującego ze swoją gazetą, co szczególnie na terenie Ziem Zachodnich, jak to podkreślałem swego czasu w *Odrze*, ma duże znaczenie. Kulturalnej dlatego, że w ośrodku, silnym właśnie na tym odcinku życia, próby te są stworzeniem nowej formy imprez kulturalnych. formy nie znającej dotychczas w swojej periodycznej postaci precedensów.

Chcę tu zwrócić uwagę na tzw. „gazety mówione", zorganizowane w roku bieżącym przez zespół redakcyjny *Słowa Polskiego* we Wrocławiu. Nie jest to pomysł nowy. Takie „żywe gazety" pojawiły się jeszcze przed wojną na terenie Warszawy, a szczególnie Górnego Śląska. Miały one jednak zawsze charakter dorywczy, nie wychodziły poza ramy audycji oświatowych czy rewii humorystyczno-rozrywkowych.

Wrocławskie „gazety", choć narodziły się bez wyraźnego oblicza i planu, jako realna potrzeba chwili, przybrały to oblicze już po kilku wieczorach. Z imprez, organizowanych dorywczo, niejako żywiołowo, stały się konkretną częścią ofensywy w zakresie popularyzacji pracy, konkretną częścią planowej akcji kulturalnej, prowadzonej przez państwo na wielu odcinkach życia.

Rejestrując wydarzenia kulturalne Wrocławia, nie sposób dzisiaj pominąć milczeniem „gazety mówionej". Świadczy za nią choćby ogromna popularność, wyrażająca się w zatrważającym wprost wzroście frekwencji; zmusiła ona organizatorów do gorączkowego szukania nowej sali, gdyż lokal dotychczasowy, redakcyjny, okazał

się niewystarczający. Nowe locum groziło jednak zatraceniem pierwotnego i jedynie słusznego charakteru imprezy. Sprawa do dziś stoi otwarta.

Cóż bowiem charakteryzuje wrocławskie „gazety mówione"?

Po pierwsze: całkowicie społeczny ich typ. Nie są one pomyślane jako reklama pisma. Wręcz przeciwnie, o piśmie, które je organizuje, mówi się na „gazetach" niewiele. Natomiast otwiera się przed słuchaczami i widzami kulisy pracy dziennikarskiej, obrazuje plastycznie proces narodzin i powstania pisma, odsłania tajniki drukarskie. Każdy dział pracy redakcyjnej i graficznej mówi o sobie nie tekstem suchych pogadanek, ale w formie demonstracji, skeczów, felietonów. Okazuje się, że rzeczy ciężko strawne, znajdowane codziennie w każdym dzienniku, nabierają rumieńców życia, że artykuł wstępny, depesza polityczna, ukazana w trakcie jej narodzin, wystukana przez iskrówki i dalekopisy, odżywa, staje się ciekawa, pasjonująca.

Po drugie: obowiązuje bezwzględna zasada całkowitej bezinteresowności. Organizatorzy wkładają w imprezę maksimum pracy, ale minimum środków finansowych. Odbija się to oczywiście i na frekwencji, gdyż wstęp jest bezpłatny, a co najwyżej (jak w jednym wypadku) poświęcony na cele społeczne. Podkreślić należy życzliwą współpracę sfer kulturalnych Wrocławia, w zrozumieniu znaczenia pracy poświęcających niejednokrotnie swój czas i trud bezinteresownie.

Po trzecie: obowiązuje całkowita swoboda, zarówno na scenie, jak i na widowni. Ma to na celu przełamanie wszelkiej sztampy teatralnej. Organizatorzy nie są zawodowymi artystami teatralnymi i tworzenie jakiejś parodii rewiowej trąciłoby tanią amatorszczyzną. Nawiązuje się więc najprostszymi środkami bezpośrednią łączność sceny z widownią, zaciera się granice rampy teatralnej.

Gazeta pisana jest ilustrowana zdjęciami. Na „gazetach mówionych" rolę tę spełniają wstawki artystyczne: występy wokalne artystów scenicznych, pokazy mody inspirowane przez domy towarowe, humor, konkursy, część koncertowa, wreszcie sport.

W związku z tym podnoszono zarzuty, że pokaz boksu czy ping-pongu łączy się z występami najwybitniejszych literatów i artystów. Że pomniejsza się w ten sposób wartość imprezy, że wystawia się kiepskie świadectwo gustom widowni, że tworzy się galimatias. Nic podobnego.

Gazeta przynosi na swoich stronicach pełny obraz życia regionu i kraju. Taki sam obraz musi być ukazany na scence „gazety mówionej". Nie jest profanacją literatury, jeśli obok niej prowadzi się rozumną propagandę kultury fizycznej. Tym bardziej, że zwolennik piękna literackiego ma możność zobaczyć jednocześnie (może jedyny raz w życiu!) pokaz sportowy, a sportowiec, nie interesujący się dotąd, niestety, literaturą piękną, nabierze być może nowego zdania o twórczości po „gazecie mówionej", na którą przybył

dla ujrzenia swoich ulubionych „gwiazd“. Stosy listów, które nadchodzą po każdej takiej imprezie, są wyraźną aprobatą przedstawionej metody redakcyjnej.

Słów powyższych nie piszę „pro domo mea“, ani celem ich nie jest reklama imprezy. Nie o to chodzi. „Gazety mówione“, organizowane we Wrocławiu, zdobyły sobie prawo obywatelstwa, a ich periodyczność i ciągłość stwarza piękne perspektywy na przyszłość. Jeśli ich żywot ustabilizuje się jeszcze mocniej, szkoda, aby zamknęły się tylko w murach jednego miasta.

Dlatego poświęcamy im tyle miejsca, dlatego pragniemy wymiany, a raczej popularyzacji naszych doświadczeń. Dlatego wreszcie „gazety mówione“ posiadają już w historii kulturalnej Wrocławia swoją kartę.

Zapiszą ją na pewno do końca.

Leszek Goliński

N O W E K S I Ą Ż K I

DRAMAT

R o m a n B r a n d s t a e t t e r, POWRÓT SYNA MARNOTRAWNEGO. Dramat w trzech aktach. Warszawa 1948, Spółdz. Wyd. „Wiedza".

Urban VIII zwrócił się kiedyś do Berniniego: „To szczęście dla pana, że ja jestem papieżem, ale większe dla mnie, że życie kawalera Berniniego wypadło na mój pontyfikat". Zamyka się w tym zdaniu wielkie zagadnienie z pogranicza twórczości artystycznej i smaku odbiorców. Rembrandt Harmenson van Rijn, bohater dramatu Brandstaettera, nie znalazł swego Urbana VIII.

U podstaw dramatu leżą dwie siły, dwa smaki artystyczne: Rembrandt — artysta, wobec którego historycy sztuki stają niezbyt pewni swych narzędzi poznania, i z drugiej strony dyletanckie mieszczaństwo.

Kiedy Holandia wydobywa się z więzów hiszpańskich, rozpoczyna swoją karierę handlową. Opanowuje handel azjatycki, zdobywa Jawę, Przylądek Dobrej Nadziei i staje się pierwszą potęgą handlową i morską w świecie. W arystokratycznej Europie XVII w. Holandia stanowi jedyną demokrację mieszczańską. Stan trzeci przyszedłszy do władzy chlubi się tym, że jeszcze istnieje stan czwarty. Sztuka traci swój sens w pałacach i pojawia się w mrocznych komnatach mieszczan. Powstaje nowa sztuka. Na obrazie ojciec chce widzieć swoją rodzinę, kupiec swój cech, a każdy — pogodny, spokojny portret własny. Martwa natura w obrazie prezentuje bogactwo domu. Lata 1600 — 1630 to epoka portretów, dodajmy, że w stylu de Kayzera: suchych i rzeczowych.

Rembrandt szybko wyzwolił się z tej szkoły i odtąd rozpoczyna się jego konflikt z mieszczańskim odbiorcą. Oto typowa ocena ukończonego przez Rembrandta zbiorowego portretu korporacji strzeleckiej.

S t r z e l e c C z w a r t y: Na mnie jak na nieboszczyku strój leży, mimo że za samo sukno zapłaciłem pięćdziesiąt guldenów.

S t r z e l e c J e d e n a s t y: Wszyscy równo płacimy po sto guldenów, więc wszyscy chcemy być na obrazie równi (str. 144).

Od tej opinii przeciętnego odbiorcy nie odbiega daleko ówczesna opinia autorytatywna.

Drugi konflikt dramatu, to nieco tradycyjnie ujęty antagonizm między wielką jednostką a społeczeństwem. Rembrandt z dramatu szuka własnej duszy, w twarzach malowanych postaci tworzy swoje psychiczne depresje. Nie naśladuje, nie odtwarza, ale tworzy coś nowego, szuka istotnego sensu zjawiska. Uylenburgh mówi o nim: „tworzy obrazy, których społeczeństwo nie rozumie“ — „z twarzy ludzi szlachetnych wydobywa złośliwie szpetność charakteru, ludziom szczęśliwym nakłada na portretach maskę bólu i goryczy“ (str. 92).

Syn marnotrawny nosi na sobie piętno *Starego Testamentu*, zgodnie z malarstwem Rembrandta i kulturą epoki. Kultura żydowska odegrała wybitną rolę w kształtowaniu się młodej republiki. Holandia na początku XVII w. pozwalała Żydom na osiedlanie się, gdyż wnosili potrzebne kapitały do młodego handlu. Przyjazne stosunki gospodarcze odbijają się w wyszukiwaniu analogii między niewolą babilońską a hiszpańską, wreszcie stawiają *Stary Testament* jako wzór kulturowy dla Holendrów. „Nieśmiertelność tylko w takim razie stanie się moim udziałem, jeśli w dziełach moich przejawi się nieco słodyczy i mocy króla izraelskiego“ — pisał Huygens. A Rembrandta uczył tego pierwszy jego mistrz, Lastmann.

Konstrukcja dramatu Brandstaettera oparta jest na biblijnym wątku przypowieści o synu marnotrawnym. Właściwie historia życia Rembrandta od wyjścia z domu do śmierci kończy się w przedostatnim obrazie III aktu. Ostatni obraz jest dobudowany. W *Biblii* syn wraca do zagrody ojca, w dramacie Rembrandt powraca do rodziny, ale po swej śmierci (akcja ostatniej sceny odbywa się w r. 1669, a więc w roku śmierci malarza).

Mimo że duży artyzm łączy dwie płaszczyzny opisu: ziemię i przestrzeń nierzeczywistą (niebo?), przeskok nie jest najszczęśliwszy. Analogia między Rembrandtem a synem marnotrawnym zostaje przeprowadzona, wydaje się jednak, że ze szkodą dla realizmu całości. Tak samo scena ze związkiem strzeleckim, w której jak *deus ex machina* zjawiają się strzelcy, by Rembrandt mógł wypowiedzieć swój monolog, i tak samo znikają, ustępując miejsca wierzycielom.

Rola ostatniego obrazu w dramacie jest dwojaka, służy on bowiem nie tylko dokończeniu analogii, ale także wypowiedzeniu ostatecznego argumentu filozoficznego autora.

Dramat Brandstaettera mówi o życiu i śmierci. Saskia, żona Rembrandta, po napisaniu testamentu wypowiada swój sąd: „Wszystko, co się spełnia, jest śmiercią. Tylko nie spełnione marzenia są prawdziwym życiem. Powinniśmy tylko wspominać przeszłość. To oswaja ze śmiercią“ (str. 118). „Panowie chcą być równi — wyrzuca Rembrandt w pasji mieszczanom — w obliczu czego? Równość rodzi się na samym dnie upadku, w mroku krzywdy i upokorzenia, tam gdzie cierpienie ludzkie jest tak wielkie, że staje się

osobistą godnością człowieka! Ludzie rozpięci na krzyżach są równi“ (str. 144—145). Cierpienie i krzywda nie odstępują duszy człowieka, która przez nie właśnie się rozwija. I dlatego również ostatni obraz dramatu był autorowi potrzebny, aby w nim wykazać prawdziwość tej koncepcji życia i śmierci. Jest on koniecznym potwierdzeniem wartości takiego ujęcia życia. I dla tego celu autor stworzył w ostatnim obrazie... fikcję.

Język dramatu wymaga chociaż wzmianki. Dobór słów, jasność wyrazu, lekka stylizacja biblijna i historyczna składają się na poważny charakter całości. Niektóre zdania uderzają zwięzłością aforyzmu.

Czesław Hernas

PROZA

Erskine Caldwell, DRUGA AMERYKA. Czytelnik 1949 KDK.

Kto by chciał szukać w książce E. Caldwella prawdziwej drugiej Ameryki, tej, którą trochę znamy, a jeszcze więcej tej, którą przeczuwamy, ten dozna niespodziewanie zawodu i mimo wszystko gotów błędnie sądzić, że jest tylko jedna Ameryka: kraj nowoczesnych, kapitalistycznych miast, gdzie proletariusz uzyskuje niekiedy wyższą stopę życiową, i kraj starych, tradycyjnych praw, których naruszenie mogłoby ujemnie wpłynąć na wygodną dla wszystkich konstrukcję amerykańskiego porządku. *Droga tytoniowa* i *Tarapaty lipcowe* wyraźnie to sugerują. *Druga Ameryka* jest postępową, czy tylko amerykańską książką?

E. Caldwell porusza dwa ważne dla Ameryki problemy: proletariat w stanie Georgia *(Droga tytoniowa)* i życie niewolników-Murzynów na kapitalistycznej farmie *(Tarapaty lipcowe)*.

Proletariusze ze stanu Georgia to tępi, bierni, zacofani, zezwierzęceni i nade wszystko leniwi ludzie, dla których prócz zdziwienia czytelnik nie znajdzie innego uczucia. Jest rzeczą oczywistą, że oni sami narzucają to czytelnikowi, wyraźnie określając swoją klasową świadomość i stosunek do reszty otaczającego ich świata. Nie pragną oni niczego, nie walczą o zmianę warunków, w których żyją; wolą raczej zginąć, niż starać się o jedzenie; kradną nawet leniwie. Ich wypalone serca nie znają żadnych ludzkich uczuć, prócz perwersyjnego życia płciowego, do którego są zawsze gotowi, mimo że słaniają się z głodu na nogach, nie znają innych wstrząsów i trosk. Idiota i parias. To wcale nie przesadna charakterystyka tych caldwellowskich proletariuszy.

Najdziwniejsze chyba to, że są oni całkowicie wyzuci z buntu, do którego mają historyczne prawo. Bierni i zezwierzęceni, czekają na coś. Na życie! Gdy tymczasem jest to nie zwyczajna nawet, bo głodowa i samobójcza śmierć. Tyle w książce. Chciałoby się powiedzieć: tylko tyle! Spróbujmy zrekonstruować rzeczywistość.

Przy Tabacco Road, po której od wieków przetaczali murzyńscy niewolnicy beczki pełne liści tytoniowych, żyją teraz ludzie, którzy nie nadążyli za kapitalistycznymi przemianami ekonomicznymi. Uprawa tytoniu zaczęła się szybko nie opłacać. Pola obsiano bawełną. Ale niebawem wielki farmer odmówił drobnym posiadaczom ziemskim kredytów, zlikwidował uprawę bawełny i przeniósł swój kapitał w bardziej rentowne dziedziny gospodarcze: do przemysłu. Oznaczało to, że drobny farmer, pozostający obecnie bez środków do życia, zmuszony jest iść za kapitalistą do przemysłu i z drobnego posiadacza stać się proletariuszem. Jest to nic innego, jak bezlitosne prawo kapitalistycznej ewolucji gospodarczej. Stało się to także w stanie Georgia. Nowy ten świat przedzieliła rzeka Savannah. Z jednej strony powstał tu przemysł Augusty, z drugiej zdeklasowani farmerzy, których zniszczył wielki kapitalista, by mógł ich kupić jako siłę roboczą do swoich fabryk. I tu jest początek tragedii rodziny Lesterów z *Drogi tytoniowej*. Tragedia proletariuszy, jak ich pochopnie nazwać można. Bo Jeeter Lester nie jest proletariuszem. To człowiek, którego zdradziła i zniszczyła jego klasa w etapie intensywnej akumulacji kapitału. Lester musi zostać proletariuszem, ale nie chce on nim zostać. To jest właśnie jego tragedia. Wszyscy idą do fabryk Augusty, ale on nie pójdzie, ponieważ historycznie należał do tych, którzy zawsze kupowali siłę roboczą, a nigdy jej sami nie sprzedawali.

„Drogę, przy której mieszkał Jeeter, przeprowadził jego dziadek, aby ułatwić transport tytoniu... Toczono po niej wielkie beczki naładowane liśćmi tytoniowymi, wysuszonymi i sprasowanymi w szopach. Popychały je gromady Murzynów lub ciągnęły zaprzęgi mułów aż do rzeki, gdzie ładowano tytoń na statki.

„Ojciec Jeetera odziedziczył już tylko połowę dawnych plantacji Lesterów i mniej więcej połowę tego szybko utracił. Aby zapłacić podatki, sprzedał raz kawałek ziemi, potem następny...“ (str. 66—67).

„Po śmierci ojca ziemię i długi Lesterów odziedziczył Jeeter, który zaczął od uporządkowania hipoteki.

„Po zaspokojeniu wierzycieli nie pozostał mu ani akr ziemi, ani nawet dom. Farmę nabył z licytacji kapitan John Harmon. Pozwolił on Jeeterowi mieszkać z rodziną na farmie i pracować u niego za dwie trzecie dochodu z gospodarstwa. Najgorszy moment nadszedł, gdy kapitan John Harmon sprzedał wszystkie ruchomości i wyniósł się do Augusty. Jeeter nie dostawał już swego udziału za pracę... Kapitan zabrał ze sobą kredyt“ (str. 67).

Ta historia nie potrzebuje już specjalnych komentarzy, by określić dokładnie tragedię rodziny Lesterów. Z wielkich właścicieli plantacji, Murzynów i wołów zamienili się oni zaledwie w drobnych udziałowców. I to nie na długo. Kapitan John Harmon wykupił ich ziemię i zakazał jej rodzić bawełnę. Wiemy dlaczego. Gdzie indziej produkowano ją taniej.

Jeeter Lester nie poszedł za wielkim kapitalistą do fabryki. Lester „nie wiedział co robić".

Syn jego Tom wyminął ojca i w mieście wziął się do produkcji torów kolejowych. „Ludzie mówili, że ma z sześćdziesiąt mułów i dwa razy tyle wołów i że zarabia duże pieniądze na progach kolejowych" (str. 69).

Córki Lestera pracowały w przędzalniach. „W dolinie Horsecreek było co najmniej dziesięć przędzalni" (str. 68). Tylko ojciec, eks-farmer, pozostał w ruinach swojego majątku, by przemocą wstrzymać własną deklasację i bankructwo. Wiemy, że bronił straconej placówki na próżno. Spłonął we własnym domu, wierny swojej klasie, która go zgubiła, przepowiadając tym jakby przyszły i ostateczny jej upadek. Każdy się zgodzi, że tak jak Jeeter Lester nie umarł, i nie umrze nigdy żaden proletariusz.

W *Drugiej Ameryce* Caldwella nie ma nieprawidłowości. Jest ona pokazem kapitalizmu w okresie monopolizacji. Ameryka to nie tylko kraj Fordów, ale i Lesterów, których przybywa i przybywać będzie, póki ostatni nie zginie w płomieniach własnego domu.

Czy wobec tego Caldwell walczy o coś? Czy jest może czyimś mścicielem? Nie. Tak przynajmniej musi sądzić polski czytelnik. Ameryka Caldwella to kraj ginących Lesterów, by mogły powstać nowe, zmonopolizowane plantacje bawełny i przędzalnie, by synowie Lesterów, wychodząc z domu kapitalistycznego bankruta-ojca bez dolara w kieszeni, mogli swobodnie doświadczyć kapitalistycznego awansu dorabiając się na produkcji progów kolejowych.

Zanim ukazała się *Druga Ameryka* w KDK, mieliśmy o niej informacje w książce Stanisława Helsztyńskiego pt. *Od Fieldinga do Steinbecka* (wydanej u Stanisława Cukrowskiego, Warszawa 1948). Helsztyński utożsamił Lestera z *Drogi tytoniowej* z białym proletariuszem. W Caldwellu zobaczył mściciela Lesterów. „W parze z nędzą, brakiem kapitału, brakiem przygotowania fachowego idzie degeneracja nielicznych rodzin farmerskich" (str. 233) — pisze Helsztyński. To prawda. Ale Lester to zawiedziony i zdeklasowany kapitalista, który — skoro zabrakło mu kapitału — woli śmierć i nędzę. Lester skazany jest na zagładę, bo nie należy do klasy rewolucyjnej. Lester do śmierci pozostaje sobą. Rzeczą śmieszną jest żądać od społeczeństwa amerykańskiego, by takim Lesterom zwróciło ich kapitał. Oznaczałoby to powrót na pozycje siedemnastowiecznego sposobu produkcji. Czy jest to wołanie o nową burżuazyjną rewolucję? To się już nie stanie. Może jest więc trochę słuszności w tym, że *Druga Ameryka* jest tylko książką amerykańską, o tragicznym losie drobnej burżuazji w okresie monopolizacji kapitału.

Chce się jeszcze sprostować drobną rzecz w książce Helsztyńskiego, zniekształcającą w pewnej mierze fabułę *Drogi tytoniowej*.

Autor pisze na stronie 223: „Gdy Jeeter usiłuje przemocą wypędzić Pearl z powrotem do męża i wepchnąć ją do samochodu, Ada,

jego żona, rzuca się pod koła wehikułu i ginie nie budząc w nikim litości".

Otóż było tak: Pearl dawno już uciekła od męża do Augusty. Ada nie rzuca się pod samochód, ale to jej teściowej (matce Lestera) zdarzyło się to nieszczęście, zresztą wbrew jej woli. Ada zginęła w płomieniach razem z Jeeterem.

Wygląda na to, że Helsztyński bardzo szybko czytał oryginał *Tabacco Road* i czytelnicy wariują potem nie wiedząc — kiedy, kto i w jakich okolicznościach umarł.

Druga część książki Caldwella to *Tarapaty lipcowe*, rzecz o Bogu ducha winnym Murzynie, który pada ofiarą intryg rasistów, dewotek i polityków. Autor wykorzystał wszystkie możliwe środki, by pokazać całą ohydę charakterów amerykańskich białych polujących na czarnego Sonny Clarka. Większość z nich jest przekonana o niewinności murzyńskiego chłopca, który padł ofiarą rozpustnej białej dziewczyny, wielu nie kryje się nawet z sympatią dla czarnych, ale, niestety, oszczerczo oskarżony chłopiec ginie powieszony tylko po to, by „prawu" stało się zadość, by sprawiedliwi Amerykanie mogli wrócić do normalnych zajęć i z ulgą odetchnąć.

Tarapaty lipcowe są ciekawym przyczynkiem do zgniłego prawodawstwa kapitalistycznego, które dyktuje i omija według woli biały obywatel kraju dolara.

Obowiązkiem szeryfa jest ująć winnego i dostawić go przed sąd. Ale szeryf nie chce się narazić swoim wyborcom i przy każdej sprawie z Murzynem wyjeżdża na ryby, gdzie siedzi kilka dni, zanim biali nie wykonają samosądu. Któż napisze wreszcie w Stanach Zjednoczonych pierwszą książkę, w której nie pozwoli umrzeć Murzynowi!

Jan Pierzchała

HISTORIA LITERATURY

Jerzy Woronczak, SKARGA UMIERAJĄCEGO. Ze studiów nad rękopisem nr 2 Biblioteki Kapitulnej we Wrocławiu. Wrocław 1949, Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu. Uzupełnione odbicie z Sobótki, III 1948.

Zaledwie paru badaczy dotarło do rękopisu Biblioteki Kapitulnej we Wrocławiu, gdzie od schyłku wieku XV spoczywa wśród tekstów łacińskich pieśń religijna w języku polskim, *Skarga umierającego*. Napotkał ją pierwszy przed laty Wojciech Kętrzyński. Za jego wskazówką ogłosił zabytek w r. 1893 Władysław Nehring. Od badań tych upłynęło z górą pół wieku — lata szczególnie ważne dla rozwoju polskiej mediewistyki literackiej. Ale nikt już później — po Kętrzyńskim i Nehringu — nie prowadził studiów nad rękopisem wrocławskim. Uwagę badaczy zatrzymywał raczej rękopis płocki *Skargi umierającego*, uznany za podstawowy dla dziejów tekstu. Biblioteka Kapitulna we Wrocławiu znajdowała się długo poza

zasięgiem nauki polskiej. I może nikomu nie przyszło do głowy, że należy sprawdzać ... Nehringa.

Autorytetowi nie zawierzył Jerzy Woronczak, młody slawista Uniwersytetu Wrocławskiego. Woronczak — trzeci z kolei — wziął do ręki manuskrypt nr 2 Biblioteki Kapitulnej we Wrocławiu. Okazało się wówczas, że między tekstem rękopisu a Nehringowskim wydaniem *Skargi umierającego* zachodzą znaczne różnice: Nehring, odczytując zabytek, popełnił 33 błędy w stosunku do oryginału! Radzi byśmy nawet szukać usprawiedliwień dla Nehringa w jakichś nieznanych okolicznościach zewnętrznych, np. w ówczesnych warunkach pracy w Bibliotece Kapitulnej, tak dalece wynik tego zestawienia jest niespodziewany.

Skarga umierającego znajduje się w rękopisie wrocławskim wśród tekstów łacińskich różnej treści, pisanych przez kilku pisarzy. Woronczak przeprowadził bardzo metodyczną i ostrożną analizę rękopisu, sięgając do wszystkich jego elementów zewnętrznych: bada układ tekstów, ręce pisarzy, ich cechy paleograficzne, papier rękopisu, paski pergaminowe użyte do oprawy. Studium to pozwala ustalić zupełnie dokładnie pisarza (bo nie autora) *Skargi umierającego.* Był to duchowny świecki, nieznanego nazwiska, należący do katedry wrocławskiej, rodem z południowego Górnego Śląska, w granicach diecezji ołomunieckiej. Spod jego ręki, w latach 1461—1470 (badacz zacieśnia tę chronologię do dat 1465—1470?), wyszła *Skarga umierającego,* włączona do klocka, który znalazł się w Bibliotece Kapitulnej po śmierci właściciela. Poszlaki, wydobyte ze studium rękopisu, są tak ścisłe, że prowadzą nawet do nazwiska pisarza. Autor wysuwa osobę Jana Rodziny, penitencjarza katedry wrocławskiej i kaznodziei polskiego, który w r. 1481 ofiarował Bibliotece Kapitulnej 17 książek. W ten sposób, obok tekstu *Skargi umierającego,* w rękopisie wrocławskim pojawia się nazwisko prawdopodobnego kopisty, Jana Rodziny.

Wywód autora w części językowej prześledzą zapewne badacze średniowiecznej polszczyzny. Ale Woronczak argumentuje przede wszystkim na podstawie historycznej, wskazując bardzo dokładnie drogi swojego rozumowania i cały rozległy aparat pomocniczy, którym włada ze sprawnością przekonywającą.

Konkluzje rozprawy, chociaż bardzo doniosłe w oczach specjalisty, mają charakter raczej formalny: datują tekst, ustalają rękę kopisty. Pozostaje bardzo ciekawa problematyka literacka, urosła wokół *Skargi umierającego* — od pratekstu czeskiego po zapisy pieśni w tomach Kolberga. Jerzy Woronczak nie zamyka swoich studiów nad *Skargą umierającego:* zamierza prowadzić je dalej, jako zagadnienie komparatystyki średniowiecznej, na pograniczu literatury i folkloru. Jego debiut naukowy stanowi pokaz metody ścisłej i ostrożnej, świadczy o samodzielności warsztatu. Mediewistyce literackiej przybywa nowy pracownik.

Tadeusz Mikulski

POEZJA POWSTANIA KOŚCIUSZKOWSKIEGO. Opracował Juliusz Nowak-Dłużewski. Kielce 1946, Biblioteka Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach.

Zbiór poezji powstania kościuszkowskiego, opracowany i wydany przez Juliusza Nowaka-Dłużewskiego w r. 1946, nie zwrócił na siebie żywszej uwagi sprawozdawców. Jest to zwykły los opracowań zajmujących się literaturą z tych czy innych względów uznaną za literaturę artystycznie drugorzędną. Tym większa jest zasługa badaczy, którzy nie wahają się podjąć nader istotnych dla historii literatury tematów, choć zaniedbanych i nieraz niewdzięcznych. J. Nowak, krocząc żmudną drogą wydawcy tekstów nie znanych czy zapomnianych i pomijanych, udostępnił w omawianym tomie około 60 pozycji, obejmujących w znacznej części utwory odgrzebane z rękopisów i ówczesnych druków.

Wydanie tekstów, zaopatrzenie ich w przypisy informujące o źródle utworu, osobie autora i wyjaśniające dane historyczne i geograficzne, pozostaną trwałą zasługą J. Nowaka. Niestety, J. Nowak przebył szczęśliwie tylko pierwszy etap pracy — etap edytorski. Natomiast próba opracowania zagadnienia we wstępie do zbioru jest próbą nieudaną.

Wstęp ten stanowi swoisty specimen błędów metodologicznych, popełnianych przez naszą tradycyjną historiografię literacką: od naiwnego historycyzmu do braku eliminacji faktów nieistotnych dla nauki o literaturze.

Sprawa dla badań literackich zasadnicza — tło historyczne epoki. Na pięćdziesięciu kilku stronach wstępu — gdzie autor zdołał omówić stan dotychczasowych badań nad tematem, poszukać pokrewnych motywów dla poezji kościuszkowskiej w przeszłości literackiej — charakterystyka epoki ogranicza się do faktografii historycznej, nie wykraczającej poza szkolny podręcznik historii Polski. Autor trudzi się odszukiwaniem bezpośredniego echa wydarzeń historycznych w poezji kościuszkowskiej. To czysto mechaniczne odnoszenie faktów pozaliterackich do literackich nie uznaje zupełnie tłumaczenia literatury na język ideologii klasowej. O tym, że powstanie kościuszkowskie było ruchem antyfeudalnym, a poezja jego nadbudową ideologiczną, nie dowie się czytelnik, jeśli nie odczyta prawidłowo licznych tekstów, które same dopraszają się takiej interpretacji. Jeśli autor próbuje dopatrzeć się w literaturze insurekcji korelatów rzeczywistości historycznej, to czyni to najczęściej z żenującą naiwnością. Na przykład: „Zadaniem historycznej chwili r. 1794 jest usunięcie z kraju najeźdźcy Moskala i Prusaka. A więc wolność ze wszystkimi jej znaczeniowymi odcieniami. Jest to motyw pobudek powszechny, który znajdujemy sformułowany na pieczęciach insurekcji: wolność, całość, niepodległość. O wolność więc chce walczyć...“ i tu wymienione są tytuły poszczególnych utworów. „O całość kraju chodzi Tyszkiewiczowi w *Piosnce*“ itd. (s. XXIII; podkr. moje).

Społeczny charakter insurekcji kościuszkowskiej stoi w związku z francuską wielką rewolucją. Nie przez to jedynie, że wielka rewolucja była niezgorszym wzorem dla polskich jakobinów, ale przede wszystkim ze względu na powstający w drugiej połowie XVIII w. polski kapitalizm. Fakty te J. Nowak ignoruje w sposób właściwy dla tradycyjnej historii literatury. Jeżeli rewolucja została we wstępie wspomniana, to tylko dlatego, że „jesteśmy przecież w okresie rewolucji francuskiej i jej oddziaływania na zagranicę, gdzie patos wyrazu poetyckiego w pieśni patriotycznej jest jej normalną legitymacją" (s. XXII). A więc pokrewieństwa między obiema rewolucjami sprowadzają się tu do magicznego wpływu ideologii. Poza wspólnym „patosem wyrazu poetyckiego" nie mają, według Nowaka, te dwa wielkie wydarzenia społeczne nic wspólnego.

Ujęcie takie nie jest w omawianym opracowaniu przypadkiem. Nie wynika też z tych czy innych niedomagań naszej historii gospodarczej i społecznej, która nieraz nie potrafi poloniście dać poprawnej, zgodnej z materializmem historycznym, odpowiedzi. Jest skutkiem idealistycznego podejścia do przedmiotu, które pozwala na autonomiczne ujmowanie zjawisk literackich. Jest to podejście dość wygodne dla badacza, ale niekorzystne dla literatury.

Autor, jak wyznaje w przypisie (s. XV), uznaje Vischerowski podział literatury na: 1. lirykę wzlotu, gdzie przedmiot góruje nad twórczym podmiotem, 2. lirykę „czystą" (równowaga między przedmiotem a podmiotem twórczym), 3. lirykę kontemplacyjną, gdzie „podmiot uzyskuje przewagę nad przedmiotem swej twórczości". Autor, stosując podział Vischera do badanego materiału, pisze: „Środek równowagi tworzy tzw. przez Vischera liryka „czysta", „prawdziwa". Godząc się, że w poezji kościuszkowskiej brak jest liryki „równowagi", odnajdujemy w niej łatwo pozostałe rodzaje: hymniczny i kontemplacyjny" (s. XV). Liryki „czystej" Nowak tu nie odnalazł. Fakt ten nie ma jednak dla niego żadnego znaczenia, nie pokazuje mu czczej fikcyjności koncepcji Vischera. Wprost przeciwnie: Vischerowska systematyka staje się dla autora punktem wyjścia do przeprowadzenia własnego podziału wewnątrz tomu i tytułem do niepotrzebnych rozważań nad historią wyodrębnionych w ten sposób podgatunków, sztucznie powołanych do życia tworów metafizycznej metody.

Jest rzeczą przyjętą i słuszną, że zbiór wydanych utworów się segreguje. Nie jest jednakże obojętne, jakie kryterium podziału zostaje zastosowane. Podział Nowaka nie wiadomo czemu służy. Poezja dzieli się tu — jak gdyby właśnie według wzajemnego stosunku przedmiotu i podmiotu — na: pobudki wojenne, marsylianki kościuszkowskie, lirykę religijną, satyryczną,narracyjną i pochwalną. Podział ten nie ma żadnego istotnego znaczenia, choć autor przywiązuje do niego, zdaje się, dużą wagę, czego dowodem poprzedzenie omówienia każdego z tych działów liryki „historycznym" rzutem.

Na s. XXXI stwierdza autor, że „kościuszkowska pobudka wojenna nie jest nowością". „Dzieje" jej prowadzi od piętnastowiecznej *Pieśni o Grunwaldzie* poprzez „pozorną falę pobudkową w czasie wojny północnej", aż do poezji barskiej. Nawiasem mówiąc charakterystyczne jest dla autora kilkakrotne zestawienie poezji kościuszkowskiej z barską w celu wykazania ich podobieństw i pokrewieństw. Pokrewieństwa te pozostają naturalnie w zakresie pozornych pokrewieństw formalnych. Pewne utwory w przeszłości kwalifikuje autor według własnego uznania jako „pobudki" i to stanowi dlań wystarczający tytuł do napisania krótkiej historii „pobudek" od XV w. do insurekcji. Ta metoda prowadzi do nieporozumień tak przykrych, jak np. z poezją barską. Wstecznego charakteru poezji barskiej i postępowego kościuszkowskiej oraz wynikających stąd istotnych dla badań historyczno-literackich różnic, autor zdaje się nie zauważać.

U źródła tych zabiegów stoi metafizyczny pogląd, jakoby literaturze z natury dana była pewna stała, odwieczna ilość gatunków i rodzajów oraz krążących motywów. Metoda ta bywa efektowna, ale do konkretnych wyników nie doprowadza. J. Nowak zamiast dać odpowiedź na zasadnicze pytanie: jaki był klasowy charakter poezji kościuszkowskiej i w jaki sposób odzwierciedla ona obiektywną rzeczywistość z jej tendencjami i konfliktami, gubi się w niepłodnych stwierdzeniach, że „w czasie sejmu czteroletniego brak właściwych... pobudek wojennych..., jest natomiast sporo utworów lirycznych, które mają cechy formalne pobudki..." (s. XXI).

Autor uwzględnił dział liryki religijnej. Mimo, że znalazły się tylko 4 (cztery) utwory, które można tu było umieścić, J. Nowak żadnych z tego faktu wniosków nie wyciągnął, poza stwierdzeniem, że liryka religijna kościuszkowska jest bardzo uboga w porównaniu z taką np. barską (s. XXXVII). Uderza go natomiast brak „apelu do Matki Boskiej". Jedyne trafne spostrzeżenie, że liryka religijna insurekcji odwołuje się do Istoty Najwyższej, co „jest może (!) zgodne z deistyczno-racjonalistyczną atmosferą w. XVIII", zbył autor dosłownie jednym zdaniem. Natomiast z charakterystycznym lekceważeniem zagadnień filozoficzno-społecznych pisze następnie: „da się to samo [brak N.M.P., Bóg biblijny, Istota Najwyższa] zauważyć w epoce pierwszego polskiego racjonalizmu, w renesansie (Jan Kochanowski)". Autor nie odróżnia cech typowych dla reformacji, jak brak kultu N.M.P., od deistycznego pojęcia Istoty Najwyższej, które nie zna kultu żadnych świętych. Oto skutki: Kochanowski znalazł się w jednym szeregu z burżuazyjnymi deistami XVIII w.

Autor próbuje i oceny estetycznej. Nie wykracza ona jednak poza nic nie mówiące, a znane z podręczników historii literatury stwierdzenia w rodzaju: „oda górnolotnie namaszczona, ale zgrabna" (s. LV). Grzech to stary: do literatury oświecenia stosuje się romantyczne kryteria estetyczne.

Praca Nowaka jest soczewką skupiającą błędy i grzechy polskiej tradycyjnej historiografii literackiej. To usprawiedliwia zajęcie się nią. Wstęp Nowaka pokazuje, do czego doprowadza stosowanie metafizycznych i idealistycznych metod badania.

Wady tej książki nie kończą się jednak na wadach typowych dla ubiegłych lat praktyki polonistycznej. Odnajdziemy tu ułomności, których nigdy — przyznajmy to otwarcie — nie znała poważna nauka tradycyjna. Żaden z mistrzów Nowaka nie pisał taką polszczyzną („najźródłowsza", s. VIII; „tak jest niewszędzie", s. XII) i nie wypuszczał z rąk pracy z taką ilością błędów korektorskich.

Jerzy Ziomek

Franciszek Dionizy Kniaźnin, WYBÓR POEZJI. Opracował Wacław Borowy. Wrocław (1948). Biblioteka Narodowa, seria I, nr 129.

Ostatnie wydanie dzieł Kniaźnina pochodzi sprzed lat stu z okładem: w r. 1837 J. N. Bobrowicz przedrukował w Lipsku, w swojej *Biblioteczce Kieszonkowej Klasyków Polskich*, zresztą bez zbytniej staranności, edycję F. S. Dmochowskiego, dotąd najzupełniejszą. Od tego czasu erudyci dorzucili sporą garść wierszy Kniaźnina z rękopisów czy zapomnianych druków ulotnych, ale poecie z Puław odmówiono dziwnym trafem wydania nowego, a nawet obszerniejszej antologii. Można było czytać Kniaźnina w edycjach wieku XVIII, z których np. tomik z r. 1783 jest unikatem bibliotecznym, nie znanym Estreicherowi, jednak trud podobnej lektury pociągał tylko specjalistów. Dla szkoły wystarczał Kniaźnin, pokazywany na kilku kartach wypisów, które przebiegało się zazwyczaj szybko i obojętnie.

Wybór poezji Kniaźnina, ogłoszony w *Bibliotece Narodowej*, stanowi w tych okolicznościach bibliograficznych nowość szczególnie cenną. Jest to próba wydobycia z biblioteki literackiej wieku XVIII jeszcze jednego klasyka poezji polskiej. A zarazem demonstracja, że Kniaźnin zasługuje nie tylko na badanie wszelkimi sposobami techniki filologicznej, ale po prostu — można go czytać: jak tom poezji, jak zeszyt wierszy.

Wacław Borowy uczynił z tej edycji pokaz rzadkiej sztuki edytorskiej. Przeprowadzić wybór wierszy, które ukazałyby zarys poetyki Kniaźnina — była to zaledwie część zadania. Wacław Borowy zatroszczył się o czystość tekstów, które oparł na pierwodrukach wieku XVIII, dla ostatniego zaś okresu twórczości — na autografie Kniaźnina spoczywającym w bibliotece Czartoryskich w Krakowie. Rękopis ten wertował przed laty Franciszek Salezy Dmochowski, który czytał go bez nadmiernej pedanterii. Później otwierali zabytek historycy literatury, ale zawsze dla poszukiwania szczegółów. Dopiero Borowy pokazał wysoki walor autografu.

Pisma Kniaźnina stanowią problem edytorski jeszcze dla innego powodu: Sam poeta poddawał swoje dzieła ciągłym zmianom i poprawkom tekstu, nie zawsze szczęśliwym artystycznie, chociaż zawsze w ramach swoistej teorii poetyckiej autora. Dla długiego szeregu fragmentów należało wybrać wersję podstawową, najbardziej wyrazistą w swojej formie literackiej. Z drugiej strony musiała być pokazana dynamika pracowni Kniaźnina, który ciągle korygował twórczość własną, dążąc do rozwiązań doskonałych. Borowy nie podtrzymał wszystkich werdyktów, jakie Kniaźnin rzucił na swoje pisma, nieraz lekkomyślnie. Ale poszedł mu na rękę w demonstrowaniu kolejnych faz twórczości: kilka wierszy Kniaźnina drukuje w różnych redakcjach, w miarę jak wychodzą spod pióra poety, owładniętego prawdziwą manią poszukiwania ideału; dla znacznej zaś grupy poezji Kniaźnina wskazuje w przypisach późniejsze postacie wiersza, które nadawał mu autor. W ten sposób czytelnik uzyskuje pogląd na ewolucję literacką i stylistyczną dzieł Kniaźnina — zjawisko bez precedensu w polskiej sztuce rymotwórczej.

Nieskazitelnemu tekstowi towarzyszą przypisy, krótkie i zwięzłe, o wyjątkowej czystości formy. Borowy wprowadził do komentarza wiadomości o redakcjach poszczególnych utworów, ponadto zaś objaśnienia języka poetyckiego Kniaźnina. Pragnie wyłowić z tekstu wszystkie cechy słowa poety, jego archaizmy, neologizmy, liczne prowincjonalizmy. Co więcej, chce czytać wiersz Kniaźnina, jakby to czynił sam autor: wychwytuje w tym celu z grafiki druku czy rękopisu fonetykę mowy żywej poety. W rekonstrukcji podobnej pojawia się między Kniaźninem a jego wydawcą drukarz warszawski wieku XVIII, jako pośrednik komplikujący. Tym większej precyzji językowej wymagają owe konstatacje.

Wybór poezji Kniaźnina poprzedza wstęp, rozłamany na dwa rozdziały: życie i dzieła. Biografia literacka poety w ujęciu Borowego utraciła wiele z wątpliwości i pytajników, które istniały jeszcze dla Wł. Jankowskiego, autora życiorysu Kniaźnina z r. 1904. O korektę prosi tu jeden szczegół: pobyt Kniaźnina w bibliotece Załuskich, który akta Komisji Edukacji Narodowej kładą na lata 1781-1783, nie zaś w pobliżu r. 1773, jak powtarzała niedokładnie tradycja biograficzna. W traktowaniu materiału wątpliwego Borowy przejawia właściwą sobie ostrożność, widoczną np. w ocenie legendy puławskiej o miłości Kniaźnina do Marii Wirtemberskiej. Pewne uzupełnienia biograficzne można jeszcze wyczytać z listów Kniaźnina do Ludwika Kropińskiego i Jacka Przybylskiego z r. 1793, które autor pominął. Rozdział drugi wstępu ukazuje dzieła Kniaźnina, wykrywając przemiany twórczości i składniki kultury literackiej poety. Rozdział ten, jasny w układzie i przebiegu analizy, powtarza jedynie rysy portretu Kniaźnina z książki Borowego *O poezji polskiej w wieku XVIII*.

Tadeusz Mikulski

K a z i m i e r z W y k a, CYPRIAN NORWID POETA I SZTUKMISTRZ. Kraków 1948. Polska Akademia Umiejętności. Z życia literatury. Prace Komisji Historii Literatury Polskiej, 1.

Książka Kazimierza Wyki, poświęcona wyobraźni artystycznej Norwida, wzbogaca bardzo ważną a zbyt słabo rozwiniętą u nas dziedzinę badań. Zwrot ku zagadnieniom wyrazu artystycznego w dziele literackim nastąpił stosunkowo niedawno i kryje w sobie nie wyzyskane jeszcze możliwości. Jedną z nich jest ustalenie kontaktów sztuki słowa z innymi sztukami. Książka Wyki zajmuje w tym zakresie pozycję cenną, nie jest jednak zjawiskiem wyjątkowym. Nie brakło bowiem u nas w przeszłości podobnych usiłowań. To, co przeczuwał zaledwie Krasiński w swym szkicu o Słowackim, zaczął realizować dopiero Witkiewicz. Studium jego *Mickiewicz jako kolorysta*, podkreślające element malarski wyobraźni poety, odkrywało nowe tereny badań. Dalszy etap stanowiła książka Ig. Matuszewskiego *Słowacki i nowa sztuka*. Krąg zagadnień znacznie się tu poszerzył. Obejmował nie tylko plastykę, ale i muzykę, nie pomijając przy tym ówczesnych zdobyczy psychologii twórczości. Decydującego przełomu dokonały dopiero kryteria Wölfflina, przeniesione w sferę zjawisk literackich. Dotyczyły one początkowo tylko baroku jako prądu dążącego do syntezy wszystkich sztuk. Znaczenie metody Wölfflinowskiej doceniali w pełni R. Pollak i St. Adamczewski w swych badaniach nad polskim barokiem literackim. Studium Adamczewskiego *Serce nienasycone* wykazało ponadto, że można tę metodę stosować również i w moderniźmie, jeszcze bardziej niż barok ekspansywnym. Badanie wyobraźni artystycznej jest szczególnie cenne w odniesieniu do twórców nie ograniczających się tylko do poezji. Po książce Makowieckiego o Wyspiańskim *Poeta malarz* doczekał się opracowania Norwid, „poeta i sztukmistrz". Sztukmistrz, według korespondencji Norwida, jest to artysta, który uprawia więcej niż jedną ze sztuk. Książka Wyki uwzględnia nie tylko te sztuki, którymi się poeta czynnie zajmował. Omawia udział wszystkich sztuk w twórczości Norwida oraz ich wpływ na kształtowanie się języka poetyckiego.

Całość dzieli się na trzy części. Pierwsza, *Odblask rzeźby*, zajmuje się udziałem rzeźby w twórczości poetyckiej Norwida. Zagadnienie to jest nieco skomplikowane, gdyż rzeźba występuje u Norwida w podwójnym charakterze: jako temat i jako środek ekspresji poetyckiej. Wyka wybiera ten drugi aspekt. Interesuje go przede wszystkim rzeźbiarski wyraz poezji Norwida. Tematykę rzeźbiarską traktuje jako materiał pomocniczy. Uposażenie wyobraźni poetyckiej w elementy rzeźbiarskie rozwijało się stopniowo. Od prymitywnej, posągowej stylizacji postaci ludzkich, poprzez indywidualizację rzeźbiarską opartą na reminiscencjach wybitnych dzieł, aż do samodzielnych studiów rzeźbiarskich prowadzonych w sferze poezji. W dojrzałym rzeźbiarsko *Quidamie* czy w nowelach *Stygmat* i *Ad leones* dochodzi rzeźba do pełnego wyrazu. Ujawnia się ona bowiem,

zdaniem Wyki, nawet w syntaktycznym układzie materiału słownego. Szkoda jednak, że Wyka w sposób dość widoczny wycofuje się nagle z kręgu tych zagadnień. Może to zresztą i dlatego, by nie zatracić poczucia strukturalnej odrębności rzeźby i słowa. Nie uprzedza przecież czytelnika, że rzeźba w słowie polega na sugestiach wyobrażeniowych kształtu i gestu i na ewentualnych sugestiach syntaktycznego układu słów. Tajemnica współżycia innych sztuk z poezją kryje się w tym, że pozostają one na jej terenie sobą, ale są zarazem czymś innym. Reminiscencje narzędzi, materiału i techniki rzeźbiarskiej skupiają z kolei uwagę Wyki. Okazuje się przy tym, że funkcjonalność tych wszystkich elementów sztuki rzeźbiarskiej zmienia się w poezji Norwida z fizycznej w duchową. Uderza uczuciowe, organiczne niemal zespolenie się poety z marmurem, z rzeźbą, tak że po prostu żyje on ich życiem, cierpi ich cierpieniem. Nic więc dziwnego, że rzeźba jest dla Norwida miarą wszystkich wartości. Rozważania nad rzeźbą prowadzą Wykę od elementów statycznych do dynamicznych, do gestu. Gest zaś jest już luźniej związany z rzeźbą, raczej ze studium rzeźbiarskim modela. Gest nabiera w twórczości poetyckiej Norwida więcej przejmującej wymowy niż słowo. Staje się zewnętrznym przejawem stanów wewnętrznych, tak nieraz skomplikowanych, że słowa są wobec nich bezradne. Nie brak w poezji Norwida momentów, gdy gest odgrywa rolę dominującą i prawie samodzielną. Nie może się jednak nigdy obyć bez komentarza słownego. Autonomia gestu jest więc ograniczona i nie należy jej przeceniać — jak to czyni Wyka. Utożsamia on poza tym niezupełnie słusznie w poezji precyzję psychologiczną gestu z jego precyzją plastyczną. Norwid zresztą nie wprowadził gestu do poezji. Pamiętamy doskonale bezmowne sceny Słowackiego i Mickiewicza. Norwid jednak posuwa się znacznie dalej w kierunku pantomimy czy rzeźby dramatycznej. Dramat u Norwida zaczynał się tam, gdzie się kończą słowa. W *Białych kwiatach* pisze: „U Szylera bezmowne zupełnie chwile dramy może najwyższymi są jego poetycznymi polotami. Zdaje się, że to nie inąd, ale tędy drama w rzeźbę przechodzi". Wyka łączy zjawisko dokładnego zapisu gestów z techniką filmu zwolnionego, którą Norwid niejako antycypuje. Genezę rzeźbiarskich skłonności po poezji Norwida upatruje Wyka w dwóch czynnikach. Jednym ma być okresowa głuchota Norwida, zmuszająca go do czujnej obserwacji wszystkich przejawów mimicznych, drugim zaś brak rzeźbiarskich uzdolnień, który sprawił, że poeta nie mógł się wypowiedzieć bezpośrednio w rzeźbie. Postawa rzeźbiarska Norwida w poezji zależała jednak — jak sądzę — nie tyle od jego indywidualnych możliwości wypowiadania się w rzeźbie, ile od samej sztuki rzeźbiarskiej. Wyrażalność stanów duchowych jest w niej przecież ograniczona. „Cała plastyki tajemnica tylko w tym jednym jest, że duch to błyskawica, a chce go ująć gest". Podobną udręką twórczą opanowany był Michał Anioł, gdy pisał komentarze poetyckie do swoich rzeźb. Wychodził więc poza nią i szukał pełniejszych środków wyrazu. Należało zwrócić

uwagę na pokrewieństwo wyobraźni obu tych twórców i bliżej się nim zająć, zwłaszcza że Norwid tłumaczył nawet jeden z sonetów Michała Anioła. Interesował się także Norwid Cellinim, złotnikiem, rzeźbiarzem i poetą i tu by można się doszukiwać pokrewieństwa wyobraźni. Na kształtowanie się wyobraźni Norwida niemały wpływ wywarła również sztuka medalierska. Wskazuje na to ujmowanie postaci przeważnie z profilu, charakterystyczne dla poezji Norwida. Można mieć pewne pretensje do Wyki o nadmierne nieco rozbudowanie sfery plastyczno-ruchowej zagadnienia na niekorzyść rzeźbiarskiej. Wynagradza to jednak nowymi osiągnięciami w rozwiniętej przez siebie dziedzinie. Rozwiewa bowiem ostatecznie mit o statyce poezji Norwida i podkreśla u niego obecność ruchu zwolnionego. Najmniej przekonywające są próby umiejscowienia Norwida w literaturze ze względu na dyspozycje rzeźbiarskie jego poezji. Nie wiem, czy przyda się na co umiejscowienie gdziekolwiek tak złożonego fenomenu poetyckiego, jakim był Norwid. Trudno się pogodzić z dwoma wysuwanymi przez Wykę możliwościami: klasycyzmem i parnasizmem. Plastyczne analogie widzi Wyka w szkole nazareńczyków. Ciekawe tło choćby porównawcze dałoby rozpatrzenie skromnego udziału rzeźby w romantyźmie. Znajdzie się nawet i tu rzeźbiarski patos Krasińskiego czy skupienie rzeźbiarskie Mickiewicza. Reminiscencje rzeźbiarskie spotkać można nawet u Słowackiego, niedoścignionego rewelatora światła i muzyki. W *Ks. Michale Twerskim* np. daje Słowacki znakomitą charakterystykę dwóch odrębnych narodów przy pomocy dzieła snycerskiego, na co zwracał uwagę Juliusz Kleiner jako na zjawisko bardzo rzadkie w literaturze. Norwid przewyższa wszystkich bogactwem skojarzeń rzeźbiarskich i fachową erudycją.

Część druga książki *Harfa, łuk i kolumna* wprowadza nas w dziedzinę muzyki i architektury. Na wstępie precyzuje autor różnicę między muzykalnością a muzycznością. Unika w ten sposób nieporozumień, jakie zaciążyły na części pierwszej, poświęconej rzeźbie. Muzykalność w poezji ogranicza się do wątpliwych prób naśladowania dźwięków muzycznych. Muzyczność zaś jest przeniesieniem wewnętrznej konstrukcji muzyki w dziedzinę poezji. Jako przykład muzyczności podaje Wyka fragment *Kleopatry*, tzw. „symfonię nocy", która jest zbudowana w sposób muzyczny, a wyrażona poetyckim słowem. Najwięcej jednak intryguje Wykę obecność instrumentów muzycznych w poezji Norwida. Nie wychodzi już odtąd poza sferę tych zagadnień niewątpliwie ciekawych, ale jednostronnych. Dzięki temu możemy podziwiać znów wnikliwą charakterystykę instrumentów muzycznych, tak jak przedtem podziwialiśmy to samo, gdy chodziło o narzędzia rzeźbiarskie. Więcej jednak skomplikowana struktura instrumentu muzycznego pozwala Wyce na rozważania z zakresu prawie że psychologii instrumentu. Poznajemy więc ulubione w poezji Norwida instrumenty: harfę, skrzypce i fortepian. Instrumenty mają dla poety, jak się okazuje, wartość muzyczną i wizualną. Prowadzi to do skojarzeń dźwięku i wizji nie tylko w obrębie

kształtu, ale i światła. Struny harfy przemieniają się stale w wyobraźni poety w świetlane błyski. Analiza *Fortepianu Chopina* i fragmentu *Za kulisami* zamyka rozważania na temat udziału muzyki w poezji Norwida. Szczególnie ciekawa jest analiza fragmentu *Za kulisami*, zawierającego finał orkiestry i solo fletowe. Przejmująca muzyczność tego fragmentu wyraża się w subtelnej wewnętrznej rytmice zdaniowej, pełnej żałosnych wahań i nawrotów.

Całość zagadnienia muzyki w poezji Norwida nie została potraktowana w sposób wystarczający. Nie dlatego zresztą, by Wyka czuł się na tym terenie mniej pewnie niż gdzie indziej. Wiele rzeczy świadomie pomija albo zbywa w sposób zadziwiająco powściągliwy. Obawia się jakby, by muzyka nie zajmowała w poezji norwidowskiej więcej miejsca, niż jej uprzednio wyznaczył w myśl swoich aromantycznych założeń. Tymczasem udział muzyki w poezji Norwida jest znaczniejszy, niż tego chce Wyka. Wspomniana już „symfonia nocy" odznacza się nie tylko muzyczną budową, ale i wspaniałą instrumentacją. Gdyby ją kto przełożył z języka poezji na język muzyki, stałaby się rewelacją muzyczną swych czasów. Jest w niej plastyka i barwa dźwięków posunięta aż do niepokojącej indywidualizacji, dysonanse, umiejętne wyzyskiwanie ciszy godne Szymanowskiego. Norwid stara się zawsze poetycko określić barwę dźwięku: „nowy toń nieznajomy dobiega mych uszu coś jakby odrzucona harfy struna długa wiła się jeszcze w piasku sycząc i brzmiąc razem".Tak samo silnie charakteryzuje Norwid głos ludzki: „pamiętasz jakieś wzięcie się ogólnie i głos ten słodkie miewać zwykł poczęcie. Potem się kroplił jako płyn a potem jakobyś srebrnym wydzwaniał go młotem. Potem i rylca było w nim zgrzytnięcie" *(Quidam)*. To samo dotyczy instrumentów. Drumla np. „w zębach wre jak zgryzione jestestwo konające i trzepoce się w wargach". Szczególnie ulubionym środkiem wyrazu są u Norwida dysonanse muzyczne. Nie mamy w jego muzycznych impresjach nic z olimpijskiego spokoju. Szmery, świsty, syki, łoskoty, kontrasty zgiełku i ciszy. Cisza zaś nie jest u Norwida nigdy próżnią dźwiękową. Słyszał ją rzeczywiście aż do dna. Posiada ona u Norwida zawsze bogate zróżnicowanie dźwiękowe, subtelne odcienie, ledwie uchwytne dla ucha. Takiej wrażliwości mógłby mu niejeden muzyk pozazdrościć. Nie szukał Norwid łatwej muzykalności, banalnych harmonii. Nie naśladował dźwięków, ale przetwarzał na poetyckie wartości, mistrzowsko posługuje się przy tym fonicznymi walorami słowa. A było w jego poezji wiele z ducha muzyki. Rytmika jego wierszy nie daje się ująć w żadne konwencjonalne schematy. Jest w niej naprawdę jakieś chopinowskie *tempo rubato*. Rytm uczciwy, który łamie wszystkie ustalone formy, by się wyrazić w sposób jedyny, niepowtarzalny. I to go łączy z twórczością romantyków. Tylko że wtedy trzeba iść ku najwyższym szczytom. Do Słowackiego, a nie do Ujejskiego, jak to czyni Wyka, by zdyskwalifikować muzyczną wrażliwość romantyzmu. Stosunek Norwida do muzyki ma być, we-

dług Wyki, aromantyczny tylko dlatego, że w *Promethidionie* jest wyrażona jakoby matematyczna koncepcja muzyki. Podobnie matematyczne poglądy zdarzały się jednak nawet skrajnym romantykom. Novalis np. pisze, że „w muzyce przejawia się matematyka jako objawienie". W związku z muzyką ujawniają się synestezyjne skłonności wyobraźni Norwida. Nie wiadomo, o ile Wyka zdaje sobie sprawę z ich obecności, ogranicza się bowiem do samej obserwacji świetlanych błysków strun harfy. Kojarzenie dźwięku i wizji jest nierzadkie u Norwida, który „widzi słysząc". Głos łączy się często w wyobraźni Norwida z wizją wody: „kropli się jak płyn" — „chorał ucichł był nagle i znów jak fala wyplusnął". — Lektor z *Quidama* „ma głos czysty jak woda dobrze przecedzona". — Skald z *Wandy* śpiewa pieśń „Malowną, żeby kto słyszał, oglądał także" i „czysty ton rozkropla, jak wodę w tęczy snop". Dochodzi tu nawet Norwid do barwnej asocjacji dźwięku.

Muzyka i architektura sąsiadują u Wyki w obrębie jednego rozdziału jako sztuki pokrewne, posługujące się zespołami form oderwanych. Rozpatrując rolę, jaką odgrywa architektura u Norwida, uwzględnia Wyka jej artystyczne, kulturalne, historyczne i społeczne momenty. Percepcja wrażeń architektonicznych ma u Norwida bardzo indywidualny charakter i odbiega daleko od bedekerowskich szablonów. Norwid jest poetą miast, mieszkań i wnętrz architektonicznych. W poezji mieszkań nie jest on zjawiskiem odosobnionym. Uprawiali ją Sterne, Hoffmann, J. Paul (dodam tylko, że również Słowacki w wierszu do staruszki p. St. Marcel). Obcowanie Norwida z architekturą znajduje poetyckie odbicie w architektonicznych elementach łuku i kolumny, w teoretycznych rozważaniach, alegoriach albo też we wspaniałych wizjach architektonicznych w rodzaju *Do pani na Korczewie.* W końcu rozprawia się Wyka z legendą o norwidowskiej poezji ruin. Czy jednak legenda ta została przezwyciężona, należy wątpić. Dowiadujemy się bowiem, że nie można mówić o poezji ruin u Norwida tylko dlatego, że odczuwał bardzo głęboko ich piękno. Poezja ruin nie musi się wcale wyrażać w sposób jednakowy. Cóż z tego, że Norwid dopatruje się w ruinach całości. Jest to całość wizyjna, odległa od całości architektonicznej. Całość, w której jest wewnętrzny związek tworzenia i niszczenia. Całość, która się muzycznie niemal dematerializuje. Cokolwiek uważa się za poezję ruuin: kult przeszłości, rzeczy przemijających czy organiczne zespolenie się ruin z otaczającą naturą — wszystko to jest u Norwida. Więcej nawet — bo umiłowanie tego piękna, które powstało ze zniszczenia i potrącenia, i lekceważenia. Na marginesie uwag Wyki o architekturze wypadałoby może wspomnieć o norwidowskich ambicjach stworzenia polskiego stylu w architekturze. Były zaś jego pomysły architektoniczne, zawarte w *Promethidionie,* tak śmiałe, że dziesiątki lat czekać musiały na zrozumienie.

Część trzecia książki zatytułowana po norwidowsku: *Światła tkliwość i sztuk budowa* omawia malarstwo, teatr, taniec i remini-

scencje literatury w poezji Norwida. Niespodzianką pewną jest fakt, że Norwid, który czynnie zajmował się malarstwem, mało stosunkowo skojarzeń malarskich wniósł do swej poezji. W związku z ustalaniem kolorystyki poetyckiej Norwida, kwestionuje Wyka dość przypadkową wartość metody statystycznej. Uzależnia natomiast kolorystykę od tematu, typu przedstawienia, który może być realistyczny albo dekoratywny i od indywidualnych skłonności poety. Kolorystyka Norwida nie jest, według Wyki, ani realistyczna, ani dekoratywna. Opiera się przeważnie na kontraście dwóch barw: bieli i szafiru, złota i czerwieni, amarantu i bieli, czerni i czerwieni. Często nawet komponuje Norwid obraz w jednym kolorze dla spotęgowania ekspresji artystycznej (czerwień loży Rossiego w *Białych kwiatach*). Norwid nie jest poetyckim kolorystą, jest natomiast poetą światłocienia, urzeczonym promienistością światła, jego refleksami, połyskiem. W poezji polskiej jedynie Słowacki przewyższył Norwida w mistrzostwie światłocienia. Zestawienie poezji Norwida z jego malarskim dorobkiem jest niełatwe ze względu na różnorodność technik stosowanych często równocześnie przez Norwida. Na twórczości malarskiej Norwida zaciążyły, zdaniem Wyki, zbyt sumienne studia przygotowawcze, deformujące wizję malarską. Mimo to zdobywa się Norwid na indywidualne osiągnięcia, jak rysunki (z r. 1870) i akwarele o tej samej, co w jego poezji dwubarwnej, kolorystyce. Światłocień, tak charakterystyczny dla norwidowskiej poezji, żyje również w jego malarstwie. W poezji jednak przedstawia się znacznie ciekawiej.

W omówieniu swym przeoczył Wyka dwa ważne elementy malarstwa poetyckiego Norwida: portret poetycki i studium malarsko-poetyckie morza. A przecież właśnie Norwidowi zawdzięczamy jeden z najpiękniejszych portretów, jakie znaleźć można w literaturze, i to nie tylko naszej. Mówię tu o wierszu *Polka*, który jest prawdopodobnie podwójnym portretem tej samej osoby. Poeta stosuje tu po mistrzowsku kontrastową technikę portretową. Pierwszy portret ma charakter opisowy, konwencjonalny, bardzo zewnętrzny, artystycznie mało sugestywny. Tym silniej działa za to portret drugi, pełen niedomówień i poetyckich skrótów. Ewokacja tego portretu odbywa się jakby poza słowem. Portret rozrasta się z każdym wierszem w coś półwizualnego i półmuzycznego. Każde zdanie przychodzi nie wiadomo skąd i zatrzymane wzruszeniem nie może już odejść. Poeta nie ukazuje wszystkiego, ale pozwala wiele przeczuwać. To, co mówi, i to, co przemilcza, składa się na obraz niezapomniany, od którego obecności nie można się uwolnić. Równie niezatarte wrażenie sprawiają norwidowskie obrazy morza. Nie zainteresował się nimi Wyka, który uważa zresztą Norwida za pozbawionego wrażliwości w odczuwaniu natury. Morze zostało więc w krzywdzący sposób wyeliminowane z twórczości Norwida. Szczególnie dotkliwie odczuwa się nieobecność morza w rozdziale poświęconym malarstwu Norwida. Zbyt bliskie są jednak kontakty Norwida z morzem, zbyt bogate studia marynistyczne, by można je po-

minąć czy przeoczyć. Istnieje praca magisterska p. Wiercińskiej pt. *Motyw morza w twórczości Norwida* (Seminarium Polonistyczne Uniw. Poznańskiego), poświęcona temu zagadnieniu. Choć autorka nie zajmuje się specjalnie malarską stroną zagadnienia, daje jednak i w tym zakresie szereg ciekawych uwag. Norwid obserwuje morze wnikliwie i głęboko je przeżywa. Stąd też morze ma u niego indywidualny wyraz: Morze Śródziemne jest barwne, ocean pełen surowej prostoty. Pejzaże morskie Norwida wykorzystują wartość światła w rozległym układzie przestrzennym. Jest to światło o zmiennym natężeniu. Czasem oślepiające błyskami odbijającymi się od fal, czasem tęczowo barwne albo też lśniące metalicznym połyskiem księżycowym. Przestrzenność i zdumiewająca powietrzność odróżnia morskie pejzaże Norwida od „lądowych". Perspektywa zaznaczona jest w nich za pomocą gradacji barw: „zżyma się morze na zbyt ustaloną pogodę, piasek od brzegu śliniąc widny, gdy dalej jest ciemne, zmieszane z firmamentem i huczące" *(A Dorio ad Phrygium)*. Norwid jest nie tylko malarzem morza, ale i okrętów. Wspaniałe są u niego obrazy okrętów żaglowych, gdy „umierają we mgłach rannych, w mętach opalowego światłocienia a wilgoci ciepłej i słonawej mętach, niekiedy przedartych zgubionymi przez odeszłe słońce promieniami". Warto również zaznaczyć, że morze znalazło swe odbicie zarówno w poezji jak i malarstwie Norwida. W końcu jeszcze jedna uwaga dotycząca światłocienia w mistycznych dyspozycjach poety. Światło bowiem odgrywa ogromną rolę w mistyce. Stwierdzić to można zarówno u wielkich mistyków hiszpańskich: św. Teresy z Awili, św. Jana od Krzyża jak i u Słowackiego, który jest wprost opętany światłem.

Obok malarstwa, w obrębie jednego rozdziału, omawia Wyka kontakty Norwida z teatrem (co jest zrozumiałe). Z kolei najniespodziewaniej omawia reminiscencje literackie w poezji Norwida. Potem nagle przechodzi do tańca, by zakończyć cały rozdział spotkaniem wzajemnym wszystkich sztuk. Chęć stłoczenia tego wszystkiego w obrębie jednego rozdziału nie wychodzi na dobre omawianym zagadnieniom, gdyż potraktowane są one szkicowo. Skojarzenia teatralne wiążą się z teorią i praktyką gry aktorskiej i są dość częste u Norwida, który miał zresztą silne poczucie teatralności życia. Zasługiwałyby więc na szersze omówienie. Ciekawe są równie — poza udziałem w poezji Norwida pewnych rekwizytów pisarskich, jak pióro, papier, atrament — echa zjawisk literackich, np. przepis na powieść warszawską czy wspaniały hołd złożony Cervantesowi w *Epos nasza*. Sztuka taneczna reprezentowana jest w wierszu *Do słynnej tancerki rosyjskiej*. Jako przykład łącznego udziału sztuk cytuje Wyka *Promethidiona* i *Mogił starych budowę*.

Badania Wyki izolują ze względów praktycznych każdą ze sztuk obecnych w twórczości Norwida, przy czym zaciera się ich organiczna łączność w końcowych fazach. Szerszego omówienia wymagałaby jednak kolejność, z jaką poszczególne sztuki opanowywały wyobraźnię Norwida oraz ich ewolucja, uwzględniana przez

Wykę tylko marginesowo. Zachowujemy bowiem przy rozpatrywaniu udziału sztuk u Norwida układ proporcjonalny, a nie chronologiczny. W końcu zbiera Wyka wszystkie dotychczasowe wnioski. Szukanie poetyckich pokrewieństw Norwida w literaturze podkreśla tylko jego wyjątkowość i odrębność. Norwid, jak zwykle, jest samotny. Nie tłumaczy go ani Keats, ani Goethe, ani Gautier, ani też odległy czasowo Proust, równie skomplikowany, ale odmienny. Określenie typu wyobraźni Norwida jest trudne. Niewiele przecież mówi o Norwidzie nazwanie go poetą linii i kierunków. Norwid jak zwykle wymyka się wszelkim próbom zamknięcia go w jakieś ramy.

Książka Wyki jest osiągnięciem ambitnym i wartościowym. Stara się objąć całą pełnię artystycznych kontaktów Norwida. Każda z tych sztuk wymagałaby właściwie osobnego studium. A jest ich niemało: rzeźba, architektura, muzyka, malarstwo, teatr, taniec. Tak odpowiedzialnemu zadaniu wychodzi naprzeciw Wyka sam jeden. Stąd też pewne nieuniknione zresztą nierówności książki. Rozdział pierwszy, poświęcony rzeźbie, rozbudowany jest naprawdę con amore, ze szkodą może dla dalszych. Jest jednak nieco dwuznaczny przez brak sprecyzowania pojęcia rzeźby w poezji. Podobnego niedopatrzenia metodologicznego unika drugi rozdział, poświęcony muzyce, popada jednak w inną ostateczność i jest — zwłaszcza gdy chodzi o muzykę — zbyt słabo rozwinięty, w myśl zresztą pewnych upraszczających założeń autora. Dwa pierwsze rozdziały łączy poza tym wspólny aspekt narzędzi rzeźbiarskich i instrumentów muzycznych. Odmiennie wygląda rozdział ostatni, zniekształcony licznymi przybudówkami. Książka powstawała prawdopodobnie w różnych okresach. Na tajnym zebraniu polonistycznym w 1942 r. odczytana została przez Wykę praca pt. *Obrazy sztuk u Norwida*. Z niej to zapewne powstała omawiana przeze mnie książka. Wyka stosuje w swych badaniach metodę analityczną, unikając jednak jej niebezpieczeństw. Nigdy nie staje się ona dla niego celem samym w sobie. Włada nią jak narzędziem, pewnie i dyskretnie.

Autor ukazał nam wiele z bogactwa ekspresji norwidowskiej sztuki słowa. W świetle jego badań nie utraciła jednak poezja nic ze swej autonomii. Okazało się bowiem raz jeszcze, jak wielkie są jej możliwości, jak wzbogaca się ona środkami ekspresji innych sztuk, a przemawia zawsze swoim językiem. W jej świecie żyją dźwięk, barwa i światło odmiennym życiem. Są inne — przeobrażone, przetłumaczone na słowo.

Nie powiedział nam Wyka zapewne wszystkiego o Norwidzie poecie i sztukmistrzu. Sama jednak rozpiętość omawianych zagadnień tłumaczy wiele. Jeszcze więcej tłumaczy Norwid. Jego wyobraźnia poetycka jest więcej skomplikowana, niż się przypuszcza: Potwierdzają to badania Wyki. Jest w nich pewien sukces i jakby — mimo bystrości krytycznej autora — bezradność. Granice nauki zastygają wobec bezgraniczności człowieka, który nazywa się Norwid, poeta nieznany. *Celestyn Skołuda*

HISTORIA

B o l e s ł a w L i m a n o w s k i, STANISŁAW WORCELL. Warszawa 1948. Spółdzielnia Wydawnicza „Wiedza“.

„Wielka Emigracja nie doczekała się opracowania źródłowego. Jeden z najciekawszych i bodajże najważniejszych okresów naszej historii — czasy kształtowania się podstaw polskiej ideologii demokratyczno-republikańskiej — został przez sławy historyczne nieodrabialnie zaniedbany“ (W. Łukaszewicz — *Kuźnica* z 3 IV 1949). Trudno nie podpisać się pod tymi słowami, wskazującymi w sposób bardzo trafny na jeden z kardynalnych braków naszej historiografii, który jest już dziś po części nie do naprawienia na skutek zniszczeń archiwalnych.

Wydana w roku ubiegłym biografia „jednego z pierwszych krzewicieli zasad socjalistycznych“, Stanisława Worcella, napisana przez Bolesława Limanowskiego, posiada znaczenie dwojakie.

W pierwszym rzędzie stanowi cenne opracowanie pewnego okresu polskiej myśli demokratycznej. Postać bohatera, szczególnie na emigracji, zajmuje stosunkowo niewiele miejsca, za to wiele kart poświęconych zostało charakterystyce całych ugrupowań i ich ideologii. Obfite wykorzystanie materiałów drukowanych, a po części i rękopiśmiennych, odnalezionych przez autora w bibliotekach szwajcarskich, paryskiej, londyńskiej, brukselskiej i krajowych — wniosło do pracy ogromną ilość faktów. Publicystyka emigracyjna cytowana jest aż za często, tak że miejscami biografia robi wrażenie zbioru wypowiedzi.

Niezwykle bujny był żywot Stanisława Gabriela Worcella. Syn magnata wołyńskiego, wyrósł w atmosferze liceum krzemienieckiego i patriotycznych związków młodzieży, przypominającej nieco ówczesne nastroje w Wilnie. Pierwszy okres życia zamknął udział w powstaniu listopadowym, kiedy to Worcell został posłem wołyńskim do sejmu warszawskiego. Nie te jednak lata były najważniejsze, co w zupełności podkreślił autor, poświęcając przeważną część książki (około $^4/_5$ objętości) działalności emigracyjnej. Tam dojrzały społeczne poglądy bohatera, tam też rozwinął ożywioną działalność stykając się z całą plejadą europejskich uchodźców, walczących poza granicami swoich krajów o wolność i postęp. Lelewel, Mierosławski, Mazzini, Ledru-Rollin, Hercen, Kossuth, to tylko parę najważniejszych i najbliższych Worcellowi nazwisk.

Wśród różnorodnej działalności wybijają się na czoło przez udział w organizowaniu „gromad ludu polskiego“ „Grudziąż“ i „Humań“, pierwszych grup socjalistycznych (chodziło, rzecz jasna, o socjalizm utopijny), złożonych z żołnierzy, którzy wydostali się z niewoli pruskiej, oraz długoletnią pracę w Centralizacji Towarzystwa Demokratycznego. Wplątany w rywalizację i kłótnie, nie zawsze potrafił wydostać się z nich obronną ręką, ale mimo to obok Lelewela należał do nielicznych działaczy, cieszących się powszechnie zasłu-

żonym poważaniem, co uwidoczniło się specjalnie w czasie agitacji w Londynie, kiedy próbowano spowodować interwencję na rzecz Polski. Na nic nie zdały się jednak wszelkie wysiłki. Spełzły nadzieje pokładane w wiośnie ludów i w wojnie krymskiej. Pogrzeb Worcella w lutym 1858 roku stał się manifestacją demokratycznych elementów emigracyjnych reprezentowanych przez Ledru-Rollina, Taylora, Hercena i innych.

Trudno przeprowadzać dokładną analizę książki Limanowskiego, trudno wykazywać poszczególne braki, gdyż trzeba pamiętać o tym, kiedy książka to została napisana. I tu zaczyna się druga strona znaczenia biografii Worcella. Jest ona bowiem nie tylko pracą historyczną, przyczyniającą się do rozjaśnienia odcinka dziejów porozbiorowych, ale także dokumentem swojej epoki. A jako taki dokument powinna być odpowiednio wydana.

Niestety, wydawnictwo, mające na swoim koncie szereg wartościowych pozycji, tym razem poszło po linii najmniejszego oporu. Przedrukowało wprost życiorys Worcella, tak jak ukazał się w roku 1911, nie opatrzywszy go żadnym komentarzem, ani objaśnieniami. Jedynym ogniwem, łączącym czytelnika z autorem, pozostała przedmowa (nie zaznaczono nawet na karcie tytułowej liczby kolejnej wydania), która wskazuje wprawdzie na datę napisania pracy, ale ze zrozumiałych względów niewiele mówi o jej twórcy.

Postać Limanowskiego jest zaś tym ważniejsza, że książka została napisana z pewną wyraźną tendencją, zresztą w dobrym tego słowa znaczeniu. Jeden z czołowych przedstawicieli publicystyki socjalistycznej, w długim szeregu prac popularyzacyjno-teoretycznych starał się o szerzenie socjalizmu i znajomości historii polskich ruchów demokratycznych. Czytelnikowi polskiemu znana jest *Historia demokracji polskiej*, wydana niedawno po raz trzeci, a z innych licznych książek wymienić można dla przykładu *Historię powstania narodu polskiego w r. 1863, Historię ruchu społecznego w XVIII i XIX w., Historię ruchu rewolucyjnego w Polsce w 1846 r., Szermierzy wolności.* Jeżeli zbyt kłopotliwe było podanie w ramach krótkiego wstępu całokształtu działalności Limanowskiego, to nieodzowna była charakterystyka jego publicystyki i wykazanie miejsca, jakie zajmuje w historii polskiego socjalizmu. Bez znajomości faktu, że postacią historyczną jest nie tylko Worcell, ale i Limanowski, trudno dokładnie zrozumieć książkę, która zawiera obok życiorysu bohatera także i poglądy autora (np. w rozdz. XII Limanowski formułuje swoje pojęcie socjalizmu, a w rozdz. XIX zajmuje się kwestią narodową), nie zawsze zgodne z naszymi obecnymi zapatrywaniami (np. w sprawie narodowej Limanowski był zwolennikiem poglądów austriackich socjaldemokratów, Bauera i Springera, którym odpowiedział w parę lat później Stalin w pracy *Marksizm a kwestia narodowa*).

Aby wyczerpać rejestr „grzechów" wydawnictwa, trudno nie wyrazić zdziwienia, że książka nie posiada tak elementarnej pomocy dla czytającego, jak spis rzeczy, a niekoniecznie szczęśliwy

jest także układ odnośników, umieszczonych na końcu poszczególnych rozdziałów w sposób ciągły, bez podziału na punkty.

Ostatecznie więc należy wyrazić żal, że niewątpliwie pożyteczna książka została potraktowana po macoszemu.

Adam Galos

POMORZE ZACHODNIE. Wydawnictwo zbiorowe pod redakcją Janusza Deresiewicza. Cz. I, II. Poznań 1949, Instytut Zachodni.

Pomorze Zachodnie, w przeciwieństwie np. do Śląska, stosunkowo rzadko przyciągało dotychczas ku sobie zainteresowanie badaczy polskich. Nawet po wojnie ilość poświęconych mu publikacji jest nieduża, co wynika prawdopodobnie w znacznej mierze z tego, że na jego terenie nie powstał żaden poważniejszy ośrodek naukowy. Z tym większym uznaniem należy też powitać wydawnictwo Instytutu Zachodniego, zajmującego się specjalnie obszarem Pomorza Zachodniego. Ukazało się ono w ramach cyklu *Ziemie Staropolskie*, poświęconego ziemiom zachodnim. Niedawno dostaliśmy w ręce pierwszy tom z tego cyklu (też w dwu częściach): *Dolny Śląsk*, któremu piękna szata graficzna i bogata treść zjednały wielu czytelników. *Pomorze Zachodnie* przypomina go zarówno jeśli chodzi o układ treści, jak i o formę zewnętrzną. Niestety, oprawa graficzna jest tym razem nieco skromniejsza, za to ciekawsza jest treść.

Zadaniem wydawnictwa było przybliżenie Pomorza społeczeństwu polskiemu. Chodziło o to, by mieszkańcy zarówno tej dzielnicy, jak i dalszych części kraju nie tylko zapoznali się z przeszłością Pomorza Zachodniego, ale i potrafili powiązać ją z aktualnymi dziś problemami jego rozwoju. Dlatego też Instytut Zachodni zorganizował szereg wypraw naukowych w teren pomorski. Pozwoliły one specjalistom, którzy podjęli się opracowania poszczególnych zagadnień, na bliższe, bezpośrednie zetknięcie się z badanym obszarem i umożliwiły połączenie suchych niejednokrotnie wyników poszukiwań naukowych z dzisiejszym życiem Pomorza.

Całość wydawnictwa podzielona jest na trzy zasadnicze działy, z których pierwszy zawiera omówienie całego Pomorza Zachodniego w rozwoju historycznym, drugi stanowi przegląd poszczególnych regionów, trzeci wreszcie poświęcony jest aktualnym problemom pomorskim. Pierwszy dział nosi charakter wyraźnie naukowy; spotykamy w nim opis krajobrazu pomorskiego, przyrody, reliktów etnograficznych i zarys dziejów od czasów prehistorycznych do chwili, kiedy żołnierz polski i radziecki odebrali ziemie te Niemcom. Osobne szkice omawiają również rozwój sztuki pomorskiej i związki językowe Pomorza z Polską. W przeciwieństwie do działu pierwszego, część trzecia stanowi właściwie szereg reportaży, mających dzisiaj charakter wyraźnie dokumentacyjny.

Przedstawiają one wrastanie Pomorza Zachodniego w organizm państwowy dzisiejszej Polski. Przejściowe stanowisko zajmuje dział drugi. Przy omawianiu każdego regionu podano tu z jednej strony opis jego krajobrazu i szkicowy rys przeszłości, ze szczególnym uwzględnieniem roli kulturalnej, a z drugiej strony bezpośredni reportaż z powojennego życia regionu. W ten sposób zbliżono przeszłość do teraźniejszości i uzyskano pośrednią formę między naukową i reportażową częścią wydawnictwa. Oczywiście, przy takim podziale całości nieuniknione są pewne powtórzenia. Mimo to dział drugi ma swój specjalny urok i znaczenie i trudno byłoby się pogodzić z jakimś jego uszczupleniem. Wprawdzie przyjęty przez redakcję podział rozbija treściową jednolitość wydawnictwa i w pewnych wypadkach utrudnia korzystanie z niego, jednak przede wszystkim trzeba się liczyć z funkcją społeczną, jaką ma odegrać *Pomorze Zachodnie.* Ambicje naukowe wydawców zostały zupełnie (niestety) zepchnięte na drugi plan, natomiast jako zasadniczy cel postawiono sobie uprzystępnienie spraw Pomorza czytelnikom. Otóż zarówno jeśli chodzi o stałych mieszkańców tej dzielnicy, jak i tych, którzy się z nią tylko luźno zetknęli, to najbardziej będzie ich pociągać opis tych miejsc, które sami poznali. Przyznam się, że sam szukałem najpierw wzmianek o znanym mi najlepiej na Pomorzu Zachodnim Koszalinie. A dopiero potem rozczytałem się w całej książce. Trzeba też przyznać, że redakcja zdawała sobie sprawę ze wszystkich wad i zalet przyjętego układu i potrafiła na ogół wyjść zwycięsko z nasuwających się trudności.

Omawiane wydawnictwo posiada wielką wartość nie tylko jednak jako dzieło popularyzujące znajomość problemów pomorskich wśród naszego społeczeństwa, ale również jako wynik poważnych badań naukowych. Źle się też stało, że pominięto w wydawnictwie cały aparat dowodowy, którego domaga się dzisiejsza wiedza. Zaważył zapewne wzgląd na cierpliwość czytelników (są jednak i na to sposoby, choćby umieszczenie przypisów na końcu książki), a w rezultacie skrzywdzono wysiłek badaczy, podważono wartość ich opracowań, narażając na — jakże niesłuszny — zarzut tendencyjności czy propagandy. Niewiele ratuje sytuację umieszczone na końcu wydawnictwa zestawienie bibliograficzne ważniejszych opracowań z poszczególnych dziedzin. Zupełnie inaczej przedstawiałaby się sprawa, gdybyśmy już mieli naukowe opracowanie zagadnień Pomorza Zachodniego. Niestety, takiego wydawnictwa jeszcze nie ma, a zapewne i nieprędko się ono pokaże, i właśnie *Pomorze Zachodnie* mogło spełnić w stosunku do niego rolę zastępczą. Tymczasem ta funkcja wydawnictwa została poważnie utrudniona, co zresztą w niczym nie może umniejszyć rzetelnej pracy ludzi nauki, która sprawiła, że wkład *Pomorza Zachodniego* w dziedzinie naukowej jest bardzo znaczny. Wiedza nasza o tym terenie postępuje wielkimi krokami i niedługo zapewne odrobimy długoletnie pod tym względem zaniedbania.

Kończąc trzeba jeszcze raz podkreślić wysiłek włożony przez Instytut Zachodni w jak najlepsze przygotowanie publikacji. Nie można przy tym nie wspomnieć o twórcach licznych prac graficznych, map i fotografii, które nie tylko zdobią wydawnictwo, ale czynią je bardziej przystępnym dla czytelnika. Należy sobie życzyć, by jak najprędzej ukazały się dalsze pozycje z cyklu *Ziem Staropolskich,* które zapewne, jak dotychczasowe, stanowić będą ważny czynnik w dziele scalania ziem dzisiejszej Polski.

Józef Gierowski

NAUKA ZA GRANICĄ

Marcel Cohen, HISTOIRE D'UNE LANGUE: LE FRANÇAIS (DES LOINTAINES ORIGINES À NOS JOURS). Editions Hier et Aujourd'hui. Paris 1947.

Praca wybitnego uczonego, M. Cohena, blisko rok temu ukazała się na polskim rynku księgarskim i dotychczas nie znalazła żadnego oddźwięku, ani w prasie fachowej, ani w pismach poświęconych zagadnieniom kultury i nauki. Fakt ten nabiera szczególnego znaczenia, jeśli zważymy, że książka jest przeznaczona nie tylko dla romanistów. Tytuł dzieła wskazuje, że francuski materiał miał Cohenowi służyć jako ilustracja pewnych założeń, ważnych zarówno dla studiów nad poszczególnymi językami, jak też dla językoznawstwa ogólnego. Zresztą autor sam nie ukrywa wcale swoich intencyj. W uwagach o powstaniu i celach pracy wyraźnie mówi:

„Niniejszy krótki zarys... ma na celu dać czytelnikom pogląd na rozwój języka francuskiego i przy tej okazji na zagadnienia lingwistyczne w ogóle" (str. 11, podkreślenie moje).

Poza nielicznymi pracami radzieckimi, które szczęśliwym trafem znalazły się w bibliotekach naszych zakładów uniwersyteckich, z Zachodu szło do nas dotychczas językoznawstwo oddane w służbę ideologii mieszczańskiej, przesiąknięte idealizmem. Nauka burżuazyjna prezentowała nam nieodmiennie teorię prajęzyka, usuwając bezlitośnie wszelkie próby historycznego podejścia do zagadnień lingwistyki. Nie psuto nas „nowinkami".

Milczenie naszych specjalistów jest tym bardziej wymowne, że Cohen usiłuje przynajmniej zbliżyć się do marksizmu. W motto swojej książki, zaczerpniętym z *Niemieckiej ideologii* K. Marxa, wypowiada pewne *credo,* zgłasza akces do obozu materializmu dialektycznego. Czy konsekwentny i w jakiej mierze, to już sprawa dalsza. Mogłoby to dać wiele do myślenia językoznawcom polskim. Ich powściągliwość wskazuje wyraźnie, że mamy duże zaległości do odrobienia, większe i poważniejsze niż w historii literatury.

Wykłady swoje M. Cohen wygłaszał w latach 1933—1938. Prawie równocześnie wydano w Moskwie dzieło akademika Mieszczani-

nowa: Общее языкознание (1938). Nie od rzeczy byłoby więc porównać osiągnięcia obu uczonych, sprawdzić, w jakiej mierze marksizm Cohena przeniknął do jego koncepcyj, w jakim zaś stopniu pozostał tylko deklaracją, nie wpływającą na teorie naukowe. Wybrałem kryterium: Mieszczaninow — ze względu na rolę wybitnego sowieckiego językoznawcy, ucznia i kontynuatora prac Marra, to znaczy reprezentanta materialistycznej szkoły w ZSRR.

Z żalem stwierdzić wypada, że pod wieloma względami Cohen nie tylko nie zajmuje zdecydowanie marksistowskiego stanowiska, lecz trwa przy koncepcjach i klasyfikacjach od dawna przezwyciężonych przez przodującą naukę radziecką. Tyczy się to w szczególności całej pierwszej części jego książki (str. 20—54), traktującej o językoznawstwie ogólnym.

Nie wiele się od niego dowiedzieli młodzi robotnicy, słuchacze Université Ouvrière, o radzieckiej teorii konwergencji. Wykładowca pominął ją całkowitym milczeniem. W sprawie prajęzyka autor wolał wykręcić się sianem i cofnął się przed wyraźnie wiążącą enuncjacją. Tak więc czytamy:

„Co się tyczy [powstania] języka, wyłania się tu ta sama sprawa, co przy powstaniu rodzaju [ludzkiego]. Nie można jeszcze rozstrzygnąć, czy język powstał z jednorazowej tylko formacji, a później różnicował się w miarę podziału ludzkości, czy też formował się wielokrotnie w różnych okolicach, co jest bardziej prawdopodobne" (str. 20).

Końcowa koncesja nie pociąga zresztą za sobą żadnych konsekwencji i pozostawia czytelnika w dręczącej niepewności. A przecież wystarczyłoby sięgnąć do historii, która pranarodu nie zna, by odrzucić biblijną koncepcję prajęzyka, symbolikę wieży Babel jako kary za ludzkie grzechy. Podział systemów językowych, a właściwie aluzja do podziału (Cohen mimochodem tylko wspomina grupę semicką, indoeuropejską, ugrofińską, malajsko-polinezyjską), w niczym nie odbiega od ustalonych wzorów tradycyjnej nauki burżuazyjnej. Ani słowem autor nie wspomina o twórczym wysiłku Marra, o próbie wprowadzenia nowej, bardziej uzasadnionej klasyfikacji, wskazującej na możliwość związków między systemem semickim, jafetyckim i prometeidzkim (indoeuropejskim).

Sceptycznie ustosunkowany do wyników nowatorskiej pracy, wręcz oświadcza:

„Prace, które ukażą się w przyszłości, pozwolą zapewne rozpoznać ugrupowania, jakie dziś jeszcze się nie wyłaniają, i sprecyzować koneksje, bądź już uznane, bądź częściowo zaledwie dostrzeżone. Narazie związków tych nie przestudiowano jeszcze szczegółowo i nie ustalono" (str. 21).

Stary podział odnajdziemy też w rozdziale piątym (str. 28—34). Obeznany z badaniami radzieckimi czytelnik ze zdumieniem stwierdza, że język ormiański przydziela się bez zastrzeżeń do „rodziny indoeuropejskiej", aczkolwiek sprawa ani w części nie jest tak prosta.

Wiadomo, że rewolucyjna armenologia radziecka niejednokrotnie protestowała przeciw wtłaczaniu ormiańskiego w zbyt dlań ciasne trzewiki indoeuropeistyki. Wadomo też, że nauka marksistowska wykazała niewątpliwe pokrewieństwo tego języka z gruzińskim i pewną zbieżność z cechami grupy semickiej.

Cohen uwypuklił niedostatecznie „jedność procesu glottogonicznego", monizm językowy, stanowiący kamień węgielny lingwistyki materialistycznej. Prawda, poszczególne elementy tej koncepcji są rozsiane po całej pierwszej części książki. Znajdziemy więc i traktowanie języka jako narzędzia społecznego i uzależnienie jego rozwoju od warunków ekonomicznych, od struktury społecznej oraz jej nadbudówek. Brak natomiast całkowicie jakiejkolwiek wzmianki o stadialności rozwoju, która stanowi podstawę lingwistyki dialektycznej. Skoro w popularnym wykładzie znalazło się miejsce dla stałości praw fonetycznych, to można było chociaż wspomnieć o teorii stadialnej, która by się walnie przyczyniła do wytłumaczenia przeskoku od języka gallo-romańskiego do starofrancuskiego.

Zbliżamy się w ten sposób do sedna zagadnienia. Praca Cohena jest bowiem historią języka, to znaczy, że mamy prawo wymagać od niej dwóch rzeczy: 1. wyodrębnienia najważniejszych okresów rozwoju, podania ich cech i określenia przejść między jednym okresem a drugim; 2. zobrazowania na materiale lingwistycznym rozwoju danego społeczeństwa.

Oba postulaty łączą się zresztą i warunkują wzajemnie. Konieczne jest też określenie miejsca danego systemu, to znaczy zestawienie jego cech z właściwościami innych języków.

Spełnienie tych warunków pozwala na wykorzystanie zebranego materiału dla budowy ogólnej teorii, którą z kolei zabezpiecza skuteczność studiów nad każdym oddzielnym systemem.

Jasne, że starannie należy unikać identyfikowania historii z gramatyką historyczną, co już, nawiasem mówiąc, wynika z pierwszego postulatu.

Zbadajmy teraz, czy Cohen zadość uczynił tym wszystkim warunkom.

Periodyzacja różni się nieco od ogólnie przyjętej. Z uznaniem powitać należy wyodrębnienie ze średniowiecza okresu feudalnego (XI—XIII w.). *Le moyen français* obejmuje dwa stulecia (XIV—XV), po czym autor poświęca specjalny rozdział odrodzeniu, jako etapowi przygotowawczemu, poprzedzającemu bezpośrednio francuszczyznę nowożytną. Terminem tym obejmuje Cohen cały okres od w. XVII po dzień dzisiejszy. W ramach *français moderne* uwzględnia właściwości języka klasycznego *de l'autorité* (1589—1715) i wieku *des idèes* (1715—1789). Rewolucji oraz Cesarstwu poświęca 14 stronnic, oddzielnie traktuje okres ograniczonego prawa wyborczego (1815—1848) i ujmuje z kolei w odrębną całość lata powszechnego prawa wyborczego (1848—1930).

Każdy rozdział zawiera niezbędne dane ekonomiczne i polityczno-społeczne. Poza tym podaje krótki przegląd najważniejszych zjawisk życia kulturalnego kraju. Omówienie struktury języka (fonetyka, morfologia, składnia, system leksykalny) stanowią osobną część każdego rozdziału. Dla ilustracji Cohen przytacza teksty charakterystyczne dla odpowiednich epok, przy czym zachowuje pisownię oryginalną.

Jeśli samemu podziałowi trudno coś zarzucić, to objaśnienia zmian między jedną epoką a drugą budzą zastrzeżenia. Rodzi je przede wszystkim równoległość traktowania zjawisk językowych i leżących poza nimi wydarzeń natury ekonomiczno-społecznej czy ideologicznej. Podkreślam: równoległość, a nie stosunek przyczynowo-skutkowy. Dlatego też język u Cohena nie odbija rzeczywistości, nie odsłania historii.

Jeśli chodzi o tak ważne dla lingwistyki ogólnej określenie cech francuszczyzny, zestawienie ich i porównanie z innymi systemami językowymi, to *Histoire d'une langue* nie spełnia swego zadania. Nie można się zadowolić czy poprzestać, jak to robi Cohen, na sumarycznym stwierdzeniu, że język francuski jest analityczny. To nie wystarcza.

W podziale gramatycznym uderza wyodrębnienie morfologii, zarzucone nie tylko przez uczonych radzieckich, lecz i przez niektórych badaczy zachodnio-europejskich.

Przy szerokim potraktowaniu zmian fonetycznych i leksykalnych, autor zostawił mało miejsca dla składni. Nie sposób się z nim nie zgodzić, kiedy przestrzega przed doszukiwaniem się głębokich zmian syntaktycznych bezpośrednio po każdym wstrząsie społecznym. Wiadomo, że w świadomości ludzkiej ślady przeszłości utrzymują się znacznie dłużej, niż w życiu ekonomicznym czy politycznym.

Niezrozumiałe natomiast wydaje się mierne zainteresowanie składnią współczesnej francuszczyzny ludowej, torującej sobie coraz śmielej drogę nie tylko w języku potocznym, ale i w literaturze.

Niezależnie od swoich niedociągnięć i luk, książka M. Cohena stanowi jednak krok naprzód. W znacznie większym stopniu, niż dotychczasowe prace zachodnio-europejskie, wiąże ona zjawiska lingwistyczne z życiem społeczeństwa, stwarzając w ten sposób warunki do przezwyciężenia formalizmu. Odbiło się wszakże na niej ujemnie pominięcie osiągnięć radzieckich i przywiązanie autora do tradycji nauki burżuazyjnej.

Należy się spodziewać, że zapowiedziany *Le matérialisme dialectique et la linguistique* M. Cohena będzie dalszym etapem na jego drodze do marksizmu. Nie wolno nam jednak przemilczeć pierwszego wysiłku, nabierającego szczególnej wagi, jako znak czasu, jako sygnał przemian ideologicznych w stosunkowo konserwatywnych kołach językoznawców zachodnich.

R. Brandwajn

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО. Редакция: П. И. Лебедев-Полянский, И. С. Зильберштейн и С. А. Макашин. 55. В. Г. Белинский. I. Москва, Академия Наук СССР. Институт Литературы (Пушкинский Дом) 1948.

W związku z setną rocznicą śmierci Wisariona Bielinskiego, jaką bardzo uroczyście obchodził Związek Radziecki 7 czerwca 1948 r., czołowy organ literaturoznawczy ZSRR, Литературное Наследство poświęca swoje dwa kolejne tomy (55 i 56) temu twórcy rosyjskiej krytyki literackiej, myślicielowi i rewolucyjnemu demokracie. Pierwsza część edycji, jaką mam w rękach, zasługuje — na dobrą sprawę — na całe studium. Dziesięć zawartych w niej prac naukowych o Bielinskim, dwadzieścia kilka nie znanych i po raz pierwszy ogłoszonych jego rękopisów i recenzji, nowy materiał epistulograficzny, katalog jego biblioteki — a wreszcie pięćdziesięciostronicowy dodatek, poświęcony pamięci naczelnego redaktora pisma, zmarłego 4 kwietnia 1948 r. Pawła Lebiediewa-Polanskiego, tworzą całość iście imponującą.

Zadanie części artykułowej tomu zostało sprecyzowane we wstępie redakcyjnym w sposób następujący: „ujawnić z punktu widzenia marksistowsko-leninowskiej nauki o literaturze historyczną rolę Bielinskiego w postępowym dziedzictwie ideowym rosyjskiej narodowej i światowej kultury i określić żywe, twórcze znaczenie jego wielkiej myśli dla naszej epoki, dla naszego społeczeństwa socjalistycznego w jego walce o komunizm — stanowi ogólne zadanie prac wstępnych działu artykułowego pierwszego tomu".

A oto jak poszczególni autorzy spełniają ten naukowo-ideologiczny postulat: I. Siergijewski w artykule *Walka o dziedzictwo Bielinskiego* (str. 3—16) przedstawia burzliwe dzieje dzieł krytyka w narodzie rosyjskim i spór o nie, jaki ciągnął się równo sto lat i którego etapami były wypady przeciw Bielinskiemu ze strony Bułharyna, Griecza, Pletniewa, Wiaziemskiego, stosunek do niego Czernyszewskiego i Dobrolubowa, sądy Turgieniewa, Niekrasowa, Sałtykowa-Szczedrina, Hercena, Plechanowa — a wreszcie Lenina, Worowskiego, Kirowa i Stalina. Dalej A. Ławriecki publikuje poważne studium *O światowym znaczeniu krytyki Bielinskiego* (17—50). Sprawę tę rozumie autor znacznie szerzej, niż by wskazywał tytuł. „Zagadnienie światowego znaczenia literatury rosyjskiej — pisze — bynajmniej nie sprowadza się do problematu bezpośredniego jej wpływu na zagranicznych pisarzy i myślicieli. Stanowi to tylko jedną stronę zagadnienia i to wcale nie najważniejszą. Jeśli za granicą nie znają wszystkiego, czym szczyci się słusznie kultura rosyjska, znaczy to, że obce są im wysokie wartości, niezbędne do rozwoju duchowego. Już w XIX w. były dziedziny, w których Zachód, tak bardzo przekonany o swojej wyższości, nie sięgał tych wyżyn, na których stała myśl rosyjska. Słuszność tego twierdzenia potwierdzają specjalnie badania w dziedzinie estetyki. Tu rosyjska krytyka uczyniła dużo dla rozwiązania głównych zagadnień filozofii sztuki i uniknęła błędów krytyki i estetyki zachodnio-europejskiej. Minione

stulecie trwania genialnych idei Bielinskiego winno dać początek rozpracowywaniu problematów dotyczących światowego znaczenia krytyki rosyjskiej, obiektywnego, światowego sensu jej puścizny, niezależnie od tego, czy za granicami naszej ojczyzny zdążono sobie uświadomić ten sens". Z tej ogólnokulturalnej pozycji poddaje Ławriecki ocenie prace Bielinskiego. Trudno mi jednakże przy tej okazji na marginesie tej pracy nie wspomnieć, jak ogromną rolę odegrał Bielinski w dziejach kształtowania się krytyki literackiej w krajach słowiańskich. Niewątpliwie był on czytany w Polsce w drugiej połowie XIX w. *Biblioteka Warszawska* zamieściła w roku 1871 (t. IV, str. 205—209) tłumaczenie fragmentów powszechnie znanego jego studium o rosyjskiej poezji ludowej. Z ducha Bielinskiego wyrósł największy krytyk literacki południowej Słowiańszczyzny, Svetozar Marković. Tak samo entuzjastycznie przyjmowano go w Bułgarii i Czechosłowacji.

Z kolei czytamy świetny artykuł D. Zasławskiego *Do sprawy testamentu politycznego Bielinskiego* (51—86). Rzecz dotyczy stosunku pisarza do wielkiej problematyki społeczno-politycznej tych czasów, z jaką stykał się na Zachodzie. Napisana z gruntownym znawstwem i talentem dochodzi do wniosku, że „Bielinski nie był marksistą, lecz ze wszystkich postępowych Rosjan lat czterdziestych ubiegłego stulecia najbardziej zbliżył się do marksizmu, a w jego artykułach i listach, w całej jego działalności, w samej postaci znakomitego Rosjanina są rysy bliskie i pokrewne *Manifestowi komunistycznemu*; jest w nim ta sama namiętność i bezkompromisowość w walce o uwolnienie pracujących, ta sama głęboka, optymistyczna wiara w triumf rozumu, nauki, demokracji, socjalizmu"...

Dalsze prace posiadają charakter ściślej historyczno-literacki i krytyczny. Artykuły: B. Barsowa *Plechanow i Bielinski* (87—116), Marka Azadowskiego *Bielinski i rosyjska poezja ludowa* (117—150), P. Bierkowa *Bielinski i klasycyzm* (151—176), B. Mejłacha *Bielinski o Puszkinie* (177—184), L. Ginzburga *Bielinski w walce z romantycznym idealizmem* (185—202), N. Mordowczenki *Bielinski w walce o „szkołę naturalną"* (203—258, najgruntowniejszy i wzorowy pod względem metody), G. Fridlendera *Bielinski jako teoretyk literatury* (259—284) — wyświetlają węzłowe niejako zagadnienia, związane z działalnością wielkiego krytyka, dotychczas przemilczane bądź przedstawiane fałszywie. Każda z tych prac stanowi zamkniętą całość, jakkolwiek wiąże je jedna metoda i jedna postawa wobec wielkości Bielinskiego i znaczenia jego pisarskiej pracy.

Część drugą tomu zajmują materiały objęte wspólnym tytułem *Z puścizny literackiej Bielinskiego:* odnaleziona w rękopisie jego studencka praca o wychowaniu i recenzje drukowane w pismach Молва, Литературная Газета i Отечественные Записки. których autorstwo udało się ustalić dopiero obecnie. Wydawcy zaopatrzyli je również w szczegółowe komentarze rzeczowe. W specjalnych rozprawkach udowodniono, że pewne pozycje w czasopismach Современник i Отечественные записки przypisywano Bielinskiemu myl-

nie. W *Materiałach epistulograficznych* ogłoszono wreszcie nieznaną dotychczas korespondencję Bielinskiego i T. Granowskiego, P. Kudriawcewa, M. Kutorgi i N. Stankiewicza.

Osobny i spory dział książki (str. 430—572) zajmuje katalog zachowanych do dziś fragmentów biblioteki Bielinskiego, opracowany przez L. Łanskoja. Biblioteka przechowywana jest obecnie w muzeum Turgieniewa w Orle. Nie znam pracy tego typu, która by bodaj w części dorównywała tej sumiennością, gruntownością ujęcia, niesłychanym wprost pietyzmem dla wielkiego pisarza i każdego jego słowa. Poprzedza ją świetny szkic o dziejach tej biblioteki, o tym jak ją Bielinski kompletował, jak przeszła w ręce Turgieniewa i o dalszych jej losach. Później następuje opis 216 jej zachowanych pozycyj. Uwzględniono szczegółowo ich proweniencję, opartą niejednokrotnie o dokładne badania historyczne, ujawniono, w jakiej mierze z każdej książki właściciel korzystał, gdzie i kiedy ją wspomniał, podano najdrobniejsze chociażby znaki i zakreślenia na kartach dzieł, poczynione ręką Bielinskiego. Jak widać, autor katalogu nie tylko przejrzał, ale najdokładniej zbadał każdą stroniczkę książki czy czasopisma, opisał ją dał do rąk dalszych badaczy materiał gruntowny i doskonały.

Pamięć swego redaktora naczelnego uczciło Литературное Наследство ogłoszeniem jego nekrologu, autobiografii i niedokończonego artykułu o Bielinskim, jaki przygotowywał Lebiediew-Polanski w związku z jego jubileuszem. Była to ostatnia praca uczonego. Bibliografia jego prac, zamieszczona na końcu, obejmuje pokaźną cyfrę 436 pozycyj. Składają się na nie książki, artykuły, recenzje i notatki z historii literatury, kultury, sztuki, zagadnień oświatowych, społecznych, politycznych, rzucane obfitą i umiejętną ręką, począwszy od roku 1914, przez bliskiego współpracownika Lenina i jednego z twórców radzieckiej nauki o literaturze.

Ciekawa i cenna jest nie tylko treść poszczególnych prac i materiałów, zawartych w tym tomie. Uzupełniają je bardzo liczne (184) i na wskroś oryginalne ilustracje, przedstawiające podobizny ludzi epoki Bielinskiego, z którymi się stykał, widoki okolic i miast, w jakich przebywał, *facsimilia* rękopisów, rysunków, książek i czasopism. Nęci również oko czytelnika i budzi podziw okazały format, doskonały papier, płócienna oprawa — no i cena (500 zł).

Marian Jakóbiec

KSIĄŻKI NADESŁANE

KSIĄŻKA i WIEDZA

Jakub Berman, Książka, która uczy walczyć i zwyciężać.

E. Burdżałow, O międzynarodowym znaczeniu doświadczeń partii bolszewików. Warszawa 1949. Książka i Wiedza.

Helena Bobińska, Lipniacy. Warszawa 1948. Książka.

Jerzy Broszkiewicz, Opowieść olimpijska. Warszawa 1948. Wiedza.

Włodzimierz Brus, Pogadanki z zakresu ekonomii politycznej socjalizmu. Warszawa 1949. Książka i Wiedza.

Karol Čapek, Meteor. Przełożył z czeskiego Paweł Hulka Laskowski. Warszawa 1948. Wiedza.

Deklaracja ideowa PZPR. Statut PZPR. Warszawa 1949. Książka i Wiedza.

Julian Gałaj, Mystkowice wioska mała... Cz. IV. Wojna. Warszawa 1949. Książka.

Natalia Gąsiorowska, Górnictwo i hutnictwo w Polsce. Wyd. II uzupełnione. Warszawa 1949. Świat i człowiek. Książka i Wiedza.

Maksym Gorki, Artamonow i Synowie. Przekład Stanisława Strumph Wojtkiewicza. Warszawa 1949. Książka.

Maksym Gorki, 9 stycznia. Przekład Artura Sandauera. Warszawa 1949. Książka i Wiedza.

Paweł Hertz, Małe ody i treny. Warszawa 1949. Książka i Wiedza.

Kalendarz robotniczy na rok 1949. Książka i Wiedza.

Łazarz Kobryński, Matka Sauvage. Dramat w 1 akcie. Na tle noweli Maupassanta. Warszawa 1949. Książka. Biblioteczka świetlicowa, 16.

Aleksander Kononow, Choinka w Sokolnikach. Warszawa 1949. Książka i Wiedza.

Józef Kowalczyk, Rok przełomu. Przyczynek do historii jednolitego frontu w Polsce przedwrześniowej. Warszawa 1949. Książka i Wiedza.

W. I. Lenin, Dwie taktyki socjaldemokracji w rewolucji demokratycznej. Wyd. IV. Warszawa 1949. Biblioteka klasyków marksizmu. Książka i Wiedza.

W. I. Lenin, Marksizm a rewizjonizm. Warszawa 1948. Książka. Biblioteka klasyków marksizmu.

W. I. Lenin, Referat o rewolucji 1905 r. Warszawa 1949. Mała biblioteczka marksizmu-leninizmu, 5. Książka i Wiedza.

Leonid Leonow, Zdobycie Wielkoszumska. Tłumaczył Julian Stryjkowski. Warszawa 1948. Książka.

Bolesław Limanowski, Stanisław Worcell. Życiorys. Warszawa 1948. Wiedza.

Listy rozstrzelanych. Czerwona księga francuskiego ruchu oporu. Przekład Marii Wisłockiej. Warszawa 1949. Książka.

S. Mścisławski, Szpak, ptak wiosenny. Tłumaczyła Gabriela Roklewska. Warszawa 1949. Książka i Wiedza.

O statucie i zadaniach organizacyjnych PZPR. Referat tow. Romana Zambrowskiego, koreferat tow. Henryka Świątkowskiego, wygłoszone w dniu 20. XII. 1948 na kongresie Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. Statut PZPR. (Warszawa) (1949). Książka i Wiedza.

Eliza Orzeszkowa, Wybór nowel. Warszawa 1948. Wiedza.

Eliza Orzeszkowa, Jędza. — Pieśń przerwana. Warszawa 1948. Pisma zebrane pod redakcją Juliana Krzyżanowskiego, 25.

Zygmunt Oskierko (Sławek), Szkice i artykuły. Warszawa 1949. Książka i Wiedza.

Maria Ossowska, Motywy postępowania. Z zagadnień psychologii moralności. Warszawa 1949. Książka i Wiedza.

Konstanty Paustowski, Dalekie lata. Tłumaczył Jerzy Jędrzejewicz. Warszawa 1948. Wiedza.

Eugeniusz Pietrow, Wyspa pokoju. Komedia w 4 aktach. Przełożyła Maria Wisłocka. Warszawa 1949. Książka i Wiedza.

Roman Poplewski, Świat ssaków. Wyd. II zmienione i uzupełnione. Warszawa 1948. Książka.

Bolesław Prus, Szkice i obrazki. T. III. Warszawa 1948. Pisma pod redakcją Zygmunta Szweykowskiego, 7.

Adolf Rudnicki, Niekochana. Wyd. II. Warszawa 1948. Książka.

Upton Sinclair, Jim Higgins. Przekład Felicji Nossig. Warszawa 1949. Książka i Wiedza.

Włodzimierz Słobodnik, Wiersze zebrane. Warszawa 1948. Wiedza.

Władysław Smoleński, Kuźnica Kołłątajowska. Studium historyczne. Z przedmową Żanny Kormanowej. Warszawa 1949. Książka. Biblioteka historyczna, 6.

Jan Sokołowski, Wróbel. Warszawa 1948. Wiedza. Biblioteczka popularno-naukowa Wiedzy, 19.

Leopold Staff, Wiersze wybrane. Warszawa 1948. Wiedza.

J. Stalin, Klasa proletariuszy i partia proletariuszy. Warszawa 1949. Mała biblioteczka marksizmu — leninizmu, 4. Książka i Wiedza.

J. Stalin, O Leninie. Warszawa 1949. Książka i Wiedza.

J. Stalin, O podstawach leninizmu. Wykłady wygłoszone na Uniwersytecie im. Swierdłowa w początku kwietnia 1924 r. Warszawa 1949. Książka i Wiedza. Biblioteka klasyków marksizmu.

Władysław Szafer i Janina Szaferowa, Kwiaty w naturze i sztuce. Warszawa 1948. Biblioteczka popularno-naukowa Wiedzy, 18.

Jurij Tynianow, Wazyr — Muchtara. Tłumaczyła Nadzieja Drucka. Warszawa 1948. Wiedza.

L. E. Voynich, Jack Raymond. Przełożyła z angielskiego Maria Kreczkowska. Warszawa 1948. Wiedza.

Wanda Wasilewska, Tęcza. Warszawa 1948. Książka.

Z dziejów polskiego ruchu robotniczego. Cz. V. Biblioteka szkolenia partyjnego.

Stefan Żeromski, O żołnierzu tułaczu. Sztuka w 3 odsłonach. Na podstawie noweli udramatyzowała Wanda Bruner Niczowa. Wstępem opatrzyła Melania Kierczyńska. Warszawa 1949. Biblioteczka świetlicowa, 17.

Leonard Życki, Testament czarnoksiężnika. Warszawa 1948. Wiedza.

CZYTELNIK

Jorge Amado, Świt Brazylii. Kakao. Pot. Przekład autoryzowany z języka portugalskiego Małgorzaty Hołyńskiej i Eugeniusza Grudy. Warszawa 1949.

Jorge Amado, Ziemia krwi i przemocy. Powieść. Przekład autoryzowany Janiny Wrzoskowej. Warszawa 1949. KDK.

Kazimierz Brandys, Samson. Warszawa 1948.

A. i C. Centkiewicz, Odarpi syn Egigwy. Warszawa 1949.

Karol Dickens, Opowieść wigilijna i inne opowiadania. Biblioteczka Romansów i Powieści, 9.

Georgij Gulia, Wiosna w Sakenie. Przełożył z rosyjskiego Tadeusz Mongird. Warszawa 1949.

Wiktor Hugo, Dzwonnik z Notre Dame. Cz. 1—3. Biblioteka Romansów i powieści, 10—12.

T. T. Jeż, Dyplomacja szlachecka. Szkice z Poznańskiego. Powieść. Warszawa 1949.

Effendi Kapijew, Poeta. Przełożył, przypisami i posłowiem opatrzył Jerzy Pomianowski. Warszawa 1948. KLO.

E. Kazakiewicz, Gwiazda. Przekład St. Strumph Wojtkiewicza. Warszawa 1949.

J. I. Kraszewski, Saskie ostatki. (August III). Wstępem i objaśnieniami opatrzył Wiktor Hahn. Warszawa 1949.

Guy de Maupassant, Opowiadania. Przekład R. Czekańskiej Heymanowej. Biblioteka w Prenumeracie. Warszawa 1949.

Tadeusz Peiper, Krzysztof Kolumb odkrywca. Warszawa 1949. KDK.

Maria Pujmanowa, Ludzie na rozstajach. Przekład autoryzowany Andrzeja Sieczkowskiego. Kraków 1948.

Stefan Żeromski, Dzieje grzechu. Powieść. T. 1—2. Pisma. Pod redakcją Stanisława Pigonia. T. XII. XII. Kraków 1949.

Stefan Żeromski, Zamieć. Powieść. Pisma. Pod redakcją Stanisława Pigonia. T. XVII. Kraków 1948.

INSTYTUT ZACHODNI

Bogusław Leśnodorski, Dominium Warmińskie (1243 — 1569). Poznań 1949. Prace Instytutu Zachodniego nr 13.

Władysław Łęga, Obraz gospodarczy Pomorza Zachodniego w XII i XIII w. Z 6 mapkami. Poznań 1949. Prace Instytutu Zachodniego nr 14.

Pomorze Zachodnie. Wydawnictwo zbiorowe pod redakcją Janusza Deresiewicza. T. II. Cz. I — II. Poznań 1949.

K. M. Pospieszalski, Niemiecka lista narodowa w kraju Warty. Wybór dokumentów z objaśnieniami w języku polskim i francuskim. Poznań 1949. Documenta Occupationis Teutonicae.

Władysław Rusiński, Położenie robotników polskich w czasie wojny 1939 — 1945. Na terenie Rzeszy i „obszarów wcielonych". Część I. Poznań 1949.

Związek Pruski i poddanie się Prus Polsce. Zbiór tekstów źródłowych opracowany pod redakcją Karola Górskiego. Poznań 1949.

WYDAWNICTWO J. PRZEWORSKI

Leon Pasternak, Zasady i kwasy. Satyry. Wyd. II. Warszawa 1948.

KSIĄŻNICA ATLAS

Jerzy Kossowski, Zielona kadra. Wyd. III. Wrocław — Warszawa 1949.

Teodor Parnicki, Srebrne orły. Powieść z przełomu wieku X i XI. Wyd. II. Wrocław — Warszawa. 1949.

WYDAWNICTWO „SLA"

Paweł Kubisz, Opowieść wydziedziczonych. Cieszyn Czeski 1949.

T R E Ś Ć   Z E S Z Y T U

Str.

MARIAN JAKÓBIEC: Słowacki w kręgu poetyckim Puszkina. Na tropach rozwiązania jednej zagadki . . . . . . 3— 12

HIERONIM FEICHT: Chopin we Wrocławiu . . . . . . 13— 25

WACŁAW BOROWY: Główne motywy poezji Norwida . . 26— 50

STANISŁAW FURMANIK: O dwóch „językach" w filmie . 51— 63

JAN KASPROWICZ: W dzielnicy robotników. — Zgasło słońce 64— 72

Tadeusz Mikulski: Przypis wydawcy 73

JERZY ZAGÓRSKI: Cztery pary pończoch . . . . . . 74— 75

LOUIS ARAGON: Spotkanie wieczne. — PAUL ELUARD: Moja miłości. — Celem poezji powinny być prawdy praktyczne. — JEAN MARCENAC: Oni. — LÉON MOUSSINAC: Ostatnia jesień. — GEORGES PILLEMENT: Na tej pustyni. — Na krawędzi świtu. Przełożył z francuskiego Jerzy Zagórski . . . . 76— 80

JERZY KORNACKI: Herold . . . . 81—114

ANNA KOWALSKA: Harmonia . . . . 115—120

WILLIAM SAROYAN: Ulisses. Przełożyła z angielskiego Małgorzata Szercha . . . . 121—122

BOLESŁAW HRYNIEWIECKI: Ze wspomnień o Andrzeju Strugu . . . . 123—135

KRONIKA

JAN KOTT: Przemówienie na Kongresie Krytyków Sztuki w Paryżu . . . . 136—138

JERZY ZIOMEK: Z życia Ossolineum . . . . 138—141

WANDA ROSZKOWSKA: Instytut Śląski . . . . 141—145

LESZEK GOLIŃSKI: Gazeta mówiona . . . . 146—148

NOWE KSIĄŻKI

Dramat

Roman Brandstaetter, Powrót syna marnotrawnego. Dramat w trzech aktach. Warszawa 1948 (Czesław Hernas) . . . . 149—151

Proza

Erskine Caldwell, Druga Ameryka. Czytelnik 1949. (Jan Pierzchała) . . . . 151—154

Historia literatury

Jerzy Woronczak, Skarga umierającego. Ze studiów nad rękopisem nr 2 Biblioteki Kapitulnej we Wrocławiu. Wrocław 1949 (Tadeusz Mikulski) . . . . . 154—155

Poezja powstania kościuszkowskiego. Opracował Juliusz Nowak-Dłużewski, Kielce 1946 (Jerzy Ziomek) 156—159

Franciszek Dionizy Kniaźnin, Wybór poezji. Opracował Wacław Borowy. Wrocław (1948). Biblioteka Narodowa, seria I, nr 129 (Tadeusz Mikulski) . 159—160

Kazimierz Wyka, Cyprian Norwid, poeta i sztukmistrz. Kraków 1948 (Celestyn Skołuda) . . . . . 161—168

Historia

Bolesław Limanowski, Stanisław Worcell. Warszawa 1948 (Adam Galos) . . . . 169—171

Pomorze Zachodnie. Wydawnictwo zbiorowe pod redakcją Janusza Deresiewicza. Cz. I, II. Poznań (Józef Gierowski) . . . . 171—173

Nauka za granicą

Marcel Cohen, Histoire d'une langue: le français (Des lointaines origines à nos jours). Paris 1947 (R. Brandwajn) . . . . 173—176

Литературное наследство. Т. 55. Moskwa 1948 (Marian Jakóbiec) 177—179

Książki nadesłane . . . . 180—184

WYDAWNICTWO
ZAKŁADU NARODOWEGO IM. OSSOLIŃSKICH
WROCŁAW, PLAC SOLNY 13

NOWE WYDANIE DZIEŁ SŁOWACKIEGO

W stulecie zgonu Wielkiego Poety Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich przygotowało do druku zbiorowe, 12-tomowe wydanie dzieł Juliusza Słowackiego, obejmujące całość jego twórczości (ok. 5000 stron druku w estetycznej oprawie).

Wydanie opracowane zostało przez zespół naukowców pod redakcją prof. dr Juliana Krzyżanowskiego i ukaże się w grudniu 1949 r.

Aby ułatwić czytelnikom nabycie tego wydania, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich ogłasza

PRZEDPŁATĘ
do dnia 31-go grudnia 1949 roku

na zbiorowe wydanie dzieł Słowackiego na warunkach niżej wymienionych:

1) Cena w przedpłacie wraz z przesyłką wynosi zł 200.— za 1 tom, całość 12 tomów zł 2.400.—, płatnych bądź jednorazowo, bądź w ratach — z tym jednak, żeby całość uiszczona została do dnia 31 grudnia 1949 r.

2) Przedpłaty można dokonywać bezpośrednio w Wydawnictwie Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, Pl. Solny 13 — konto PKO Nr VIII — 1530, w Księgarni Zakładu Narodowego im. Ossolińskich w Krakowie, ul. Podwale 5 — konto PKO Nr IV — 354, oraz za pośrednictwem księgarń na terenie całego kraju.

3) Cena powyższa obowiązuje tylko w przedpłacie dokonanej w terminie do dnia 31 grudnia 1949 r. Po tym terminie cena wynosić będzie zł 4.800.— za całość 12 tomów.

4) Wysyłka zapłaconych w przedpłacie egzemplarzy rozpocznie się w kolejności otrzymanych zamówień od dnia 1 stycznia 1950 r.

DEKLARACJA

Niniejszym zamawiam (y) w przedpłacie .... komplet .... po 12 tomów, obejmujących całość twórczości poetyckiej Juliusza Słowackiego. Należność w sumie zł .... zobowiązuję (my) się wpłacić jednorazowo, w ratach po zł .... na konto PKO Nr VIII - 1530 — Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, konto PKO Nr IV — 354 — Księgarnia Zakładu Narodowego im. Ossolińskich w Krakowie.*) Należna suma w wysokości zł .... wpłacona zostanie w całości do 31. XII. 1949 r.

.... imię i nazwisko	.... miejscowość
.... zawód	.... poczta
.... ulica, nr domu	.... podpis

....

miejscowość i data

*) Niepotrzebne skreślić

Deklarację należy odciąć i przesłać pod adresem: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław, Plac Solny 13 lub Księgarnia Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Kraków, ul. Podwale 5.